

EUGENIO FLORIT

**OBRAS COMPLETAS
(VERSOS NUEVOS Y ALGUNAS
PROSAS DE AYER Y DE HOY)**

VOLUMEN III

EDITADO POR
LUIS GONZALEZ-DEL-VALLE Y ROBERTO ESQUENAZI-MAYO



SOCIETY OF SPANISH AND SPANISH-AMERICAN STUDIES

ROBERT MANNING
STROZIER LIBRARY



Tallahassee

EUGENIO FLORIT

OBRAS COMPLETAS

NOTA DE LOS EDITORES

Esta edición de las obras completas de Eugenio Florit ha sido autorizada y revisada por su autor. Consta de cuatro volúmenes. En el primero aparece una introducción a la vida y obra de Florit escrita por los editores y una bibliografía.



EUGENIO FLORIT

OBRAS COMPLETAS
(VERSOS NUEVOS Y ALGUNAS
PROSAS DE AYER Y DE HOY)

VOLUMEN III

EDITADO POR
LUIS GONZALEZ-DEL-VALLE Y ROBERTO ESQUENAZI-MAYO



SOCIETY OF SPANISH AND SPANISH-AMERICAN STUDIES

Copyright © 1982
Society of Spanish and Spanish-American Studies
All rights reserved

Hum
PG
7389
F55
A12
1982
V.3

THE SOCIETY OF SPANISH AND SPANISH-AMERICAN STUDIES
PROMOTES BIBLIOGRAPHICAL, CRITICAL AND PEDAGOGICAL
RESEARCH IN SPANISH AND SPANISH-AMERICAN STUDIES BY
PUBLISHING WORKS OF PARTICULAR MERIT IN THESE AREAS. ON
OCCASIONS, THE SOCIETY WILL ALSO PUBLISH CREATIVE
WORKS. SSSAS IS A NON-PROFIT EDUCATIONAL ORGANIZATION
SPONSORED BY THE UNIVERSITY OF NEBRASKA-LINCOLN. IT IS
LOCATED AT THE DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES AND
LITERATURES, THE UNIVERSITY OF NEBRASKA-LINCOLN,
OLDFATHER HALL, LINCOLN, NEBRASKA 68588-0316, U.S.A.

Library of Congress Catalog Card Number: 80-53822

ISBN: 0-89295-017-X

SSSAS: OC1001

Printed in the United States of America

Robert Manning Strozler Library

JUL 13 1984

Tallahassee, Florida

CONTENIDO

I. VERSOS NUEVOS

DOS SOLEDADES	5
EL NOMBRE	5
HOMBRE SOLO EN LA ORILLA	6
LAS VOCES	7
EL MUNDO ESTÁ DETRÁS DE LOS COLORES	8
LA CASA	9
HOMENAJE	11
PROSA	13
ROMANCE	13
NOCTURNO	14
LO MEJOR	15
MOMENTO	16
LA ISLA DE LOS MUERTOS	16
LAS HORAS	18
LA ESTRELLA	18
CANCIÓN	19
LOS ASONANTES	20
EL CREYENTE	21
EL DESEO	21
LA ESPERA	22
LO INÚTIL	22
"LA FRAGUA" DE GOYA	23
GRIS	23
A UVA A. CLAVIJO	24
LAS COSAS	25
OTOÑO	26
EL DESEO II	27
PARA ÁNGEL CUADRA	27
A PESAR DE TODO	28
ESTROFAS PARA UN HOMENAJE A GÓNGORA	31
MONÓLOGO DE CHARLES CHAPLIN EN UNA ESQUINA	33
LA POESÍA	34

II. PROSAS

ALGO SOBRE EL CINE	39
[SOBRE LA LÍRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX]	50
LA LÍRICA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XX	60
EL CIRCO	72
RAMÓN DE BASTERRA	73
FEDERICO GARCÍA LORCA. ROMANCERO GITANO	74
MARIANO BRULL. POEMAS EN MENGUANTE	75
FERNANDO VILLALÓN. LA TORIADA	76
RAFAEL LAFFÓN. SIGNO +	77
JOSEFINA DE LA TORRE. VERSOS Y ESTAMPAS	78
LUIS FRANCO. LOS TRABAJOS Y LOS DÍAS (GEÓRICAS)	79
GENARO ESTRADA. ESCALERA (TOCATA Y FUGA)	80
CARMEN CONDE. BROCAL.-POEMAS	81
CLEMENTE ANDRADE MERCHANT. UN MONTÓN DE PÁJAROS DE HUMO	82
MARCOS FINGERIT. ANTENA. 22 POEMAS CONTEMPORÁNEOS	82
ADOLPHE FALGAIROLLE. VALENCIA! AMOURS D'ESPAGNE	82
JORGE LUIS BORGES. CUADERNO SAN MARTÍN	83
MARTÍN S. NOEL. ESPAÑA VISTA OTRA VEZ	84
FERMÍN ESTRELLA GUTIÉRREZ. LOS CAMINOS DEL MUNDO	84
CONCIERTO DE CÁMARA	85
NOTAS PARA UN ESTUDIO DEL ROMANTICISMO EN LA POESÍA CUBANA	86
UN POEMA MARTIANO DE SILVA	89
ENFOQUES (1933-1934)	90
EL LYCEUM Y LA CULTURA CUBANA	98
NOTAS AL MARGEN DE UN LIBRO DE VERSOS	102
SOBRE DOBLE ACENTO	105
MARITZA ALONSO	109
NOTAS SOBRE LA RECITACIÓN	110
[AUTOCRÍTICA]	111
SOBRE LA SOLEDAD	112
NOTAS SOBRE EL ÚLTIMO LIBRO DE GONZÁLEZ MARTÍNEZ	114
REGINO PEDROSO, POETA CUBANO	116
MILTON A. BUCHANAN. SPANISH POETRY OF THE GOLDEN AGE	118
EL ESTUDIANTE HISPANOAMERICANO EN LOS ESTADOS UNIDOS	120

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ. VILANO	
AL VIENTO (POEMAS)	121
LEÓN FELIPE. ANTOLOGÍA ROTA	123
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. ANIMAL DE FONDO	125
REGRESO A LA SERENIDAD	130
UNA HORA CONMIGO	133
ANTONIO MACHADO	138
DÍA DE TAGORE	148
DIÁLOGOS IMAGINARIOS	149
MI PEDRO SALINAS	151
RECUERDO PARA ÁNGEL DEL RÍO	153
EDUARDO MALLEA	156
PALABRAS INICIALES	159
APOSTILLAS A ALGUNOS VERSOS DE	
GUILLERMO VALENCIA	162
PALABRA POÉTICA	165
TRES AUTOS RELIGIOSOS	167
AUTO DE LA ANUNCIACIÓN	168
AUTO DE LA ESTRELLA	173
AUTO DE LOS REYES MAGOS	181
UNA MUJER SOLA	189
ORFEO CONDENADO	195
UNO	203
LA PESCA	204
BOCETO	206
LA LIBERTAD	208
VACACIONES	211
CUENTO DE NAVIDAD	213
RETRATOS DEL HOMBRE SOLO	216
MEMORIAS	217
AUGUSTO IGLESIAS. GABRIELA MISTRAL	
Y EL MODERNISMO EN CHILE	246
EL CÁNTICO DE JORGE GUILLÉN	247
EN LA MUERTE DE EMILIO BALLAGAS	249
SOBRE PABLO ARMANDO FERNÁNDEZ	251
ANTOLOGÍA DE LA POESÍA	
NORTEAMERICANA CONTEMPORÁNEA	252
EL HIERRO Y EL TERCIOPELO	
(GARCILASO DE LA VEGA)	268
LOS VERSOS DE ALFONSO REYES	271
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR. LA POESÍA	
CONTEMPORÁNEA EN CUBA (1927-1953)	274
A. M. COHEN, ED. THE PENGUIN BOOK	
OF SPANISH VERSE	275

MANUEL PEDRO GONZÁLEZ. JOSÉ MARÍA HEREDIA, PRIMOGÉNITO DEL ROMANTICISMO HISPANO	
ENSAYO DE RECTIFICACIÓN HISTÓRICA	276
EMILIO ALARCOS LLORACH. LA POESÍA DE BLAS DE OTERO	278
JOSÉ JUAN ARROM. EL TEATRO DE HISPANOAMÉRICA EN LA ÉPOCA COLONIAL	279
LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	279
GRACIELA PALAU DE NEMES. VIDA Y OBRA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ	287
LOS VERSOS DE PALÉS MATOS	288
NUEVOS POEMAS DE BOUSOÑO	290
LUIS PALÉS MATOS	291
LUIS PALÉS MATOS	292
ROUNDUP OF SPANISH NOVELS	293
SALOMÓN DE LA SELVA. EVOCACIÓN DE PÍNDARO. SERAFÍN QUITENÓ Y ALBERTO ORDÓÑEZ ARGUELLO. TÓRRIDO SUEÑO. ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ. CONTEMPLACIONES EUROPEAS	296
PALABRAS INICIALES	297
VIDA Y RECUERDOS DE UN ESCRITOR CATALÁN	298
INTRODUCCIÓN A LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA	300
ALGUNAS NOTAS SOBRE LA POESÍA ACTUAL EN ESPAÑA	303
ALFONSO REYES EN LA POESÍA	308
MARÍA TERESA BABÍN. PANORAMA DE LA CULTURA PUERTORRIQUEÑA	310
BERNARDO GICOVATE. LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. ENSAYO DE EXÉGESIS	312
LA OBRA POÉTICA DE BARRENECHEA	313
LA HISTORIA POÉTICA DE ALEIXANDRE [E.E. CUMMINGS]	315
[SOBRE LA REVOLUCIÓN CUBANA]	317
LAS NARRACIONES DE ANDERSON-IMBERT [SOBRE PLÁCIDO]	319
CINCO POETAS DEL TIEMPO	325
ALGUNAS NOTAS SOBRE LA CARRETA DE RENÉ MARQUÉS	327
PHILIP SILVER. "ET EN ARCADIA EGO": A STUDY OF THE POETRY OF LUIS CERNUDA	329
PARA EL LIBRO DE UVA A. CLAVIJO	331
LA ALEGRÍA DE MARINA ROMERO	333
MEMORIAS DE UN ACTOR AFICIONADO	335
	336
	337

MEMORIAS DE UN MÚSICO MALOGRADO	347
PALABRAS SOBRE LYDIA CABRERA Y SU OBRA	350
EL AMIGO DON TOMÁS NAVARRO	352
DISCURSO DE INGRESO: OCIO, SILENCIO, SOLEDAD Y EL VERSO	354
LUCAS LAMADRID. CANTOS DE DOS CAMINOS, ANTOLOGÍA MÍNIMA	362
PALABRAS LEÍDAS COMO RESPUESTA A LAS DE ENRIQUE LABRADOR RUIZ EN EL ACTO DE SU INCORPORACIÓN A LA ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA	363
NOTA FINAL	371

I

VERSOS NUEVOS

(1970-1981)

A mis hermanos

Lentus in umbra. . .

Virgilio

*Yo no la nombro apenas, pero la siento. Dad
aquí en el pecho y escucharéis: libertad.*

E.F.

DOS SOLEDADES

SOLEDAD de los muertos,
llena del alma:
¿quién te cubre y acuna
y quién te ampara?

Soledad de los vivos
dentro de casa. . .
Para el solo, ya nadie,
ni la esperanza.

En los muertos, el árbol
y la montaña -
el verdor de la yerba,
la nieve blanca.

En el vivo, los ecos
de su nostalgia;
y el ardor de su sueño
que no se apaga.

Y un no sé qué de angustia
dentro del alma,
con el sí sé fantástico
de su esperanza. . .

1970

EL NOMBRE

SE mueve el alma en un vacío
de recuerdos marchitos:
nombres de ayer que vuelan entre el frío
con rotas alas y apagados gritos.

Cuando regresa a su rincón pequeño
y en él se hace pensamiento,

quisiera recostar su dolor en un sueño
que la llevara a ciegas por el viento;

que le cortara el anhelar ardiente,
y la esperanza por que muere,
y ese fondo de luz que aún siente,
y ese querer, que quiere y no quiere.

En un silencio tenaz navega
el alma sola en sola arena;
y desde dentro se alza y llega
la voz que sube con su pena.

Qué vano el ímpetu en la sombra,
qué inútil lucha dolorosa;
qué extraños nombres los que nombra
su atormentada rosa roja.

Qué extraños nombres. Tan lejanos,
que ni color ni forma tienen;
sólo un perfume entre las manos
que ni aun los aires lo mantienen.

Aquel perfume de una tarde
preso en un río sin riberas
en donde vive, y habla, y arde
sus recordadas primaveras. . .

Pero el silencio la tiene presa;
en su silencio el alma muere
con aquel nombre que le pesa
y aquel querer, que quiere y no quiere.

1972

HOMBRE SOLO EN LA ORILLA

A Conchita y Rubén, por su regalo:
una acuarela de De la Fuente

TAN solo y derrotado
como el árbol de plumas que te cubre -
¿a dónde irás que no te lleves
tu pesadumbre?

¿Te llevará la barca triste
a qué orilla del propio laberinto?
Aguas que apenas surgen
de un pobre río. . .

Aguas lentas que pasan
como dormidas,
que no habrán de llevarte;
sin temblor, sin salida. . .

Hombre en la orilla
que no sabes si vives o si mueres
en un pobre paisaje
de otoño gris, ausente

de todo, menos de esa angustia
de no poder contra el destino
que te tiene clavado
casi como está el árbol junto al río:
él, las ramas al viento,
tú, las manos sin luz en los bolsillos.

Frente a frente los dos. Tú que no aciertas
a subir a la barca que te aguarda.
Yo, sin árbol,
ni barca.

Ya ves, amigo de mi sur de ayer,
cuál de los dos tiene mayor tristeza:
tú, a quien pintaron y estás quieto,
o yo, que vivo ausente hasta que muera.

14 de diciembre de 1972.

LAS VOCES

ANOCHE, sin buscarlo ni quererlo,
me encontré con tu voz, poeta muerto.
Eras tú,
Langston Hughes.
Y te vi como el día del Pen Club:
cortés, ceremonioso
y vestido de azul.

Anoche eras el mismo
de aquellos "Weary Blues".
Claro que eras el mismo:
como que era tu voz que sigue hablando
sobre la muerte. Voz redonda, negra,
honrada como fuiste tú.
¿Y sabes lo que pienso?
Voz al aire, la tuya, mas prendida
en las ranuras que la recogieron
sembrada en disco negro. . .
Como las otras que nos llegan,
y música encerrada y luego suelta
-pájaros de sonido por el aire- hasta aquí,
hasta el rincón tranquilo de la casa,
junto al sillón y el libro.
Acaso un día, sin buscarlas,
han de llegar la música y las voces
que quedaron sin jaula
-que están desde los siglos
en busca de un canal
para poder llegar hasta nosotros.
Y acaso un día, sin buscarlas,
en la radio, sin discos,
vamos a oír las voces de los muertos
que están vivas aún;
en los aires perdidas, como está aquella música.
Y un día, sin buscarlo ni quererlo,
vamos a oír la voz de Cristo
como le hablaba a Pedro.

8 de setiembre de 1973

EL MUNDO ESTA DETRAS DE LOS COLORES

La pintura de Miguel Ocampo.

EL mundo está detrás de los colores.
La luz que no se ve es ya tan cierta
como la forma plata de la línea
que va del centro oscuro a lo celeste.
Importa lo que vemos; más importa
adivinar qué trazo se ha perdido
en un escorzo de mujer dormida

o en la posible forma de la flor o la nube.
Frente al mundo escondido descubrimos
lo que el reflejo de la luz inicia,
o más bien insinúa.

Se pasa de un color
a otro color sin prisa. Se transforman los tonos
sin que el ojo descubra su cambiante.
El matiz va perdiendo fuerza. En el claroscuro
se ven los lejos -infinitos como el tiempo.
Nada se va. Todo se mueve sin partir.
La angustia se ha vestido de paz frente al misterio.

Octubre de 1973

LA CASA

A Pastor Rodríguez Prados

I

PREPARA uno la casa
recogiendo recuerdos.
Los junta y adereza con cuidado
para que no se escapen.
Luego llegan los libros poco a poco
y poco a poco se apoderan de ella.
Hay que hacerles estantes,
abrirles los rincones,
hasta ponerlos en el suelo,
encima de una cama
y en las esquinas libres de las mesas.
Mas, siempre, los recuerdos
habitando la casa.
Hay cuadros, los de uno, los de otros.
Trepan por las paredes,
casi llegan al techo.
Pero no importa. Cada uno
tiene su historia, su color, su olvido.
Y los retratos. Todos ellos miran
con ojos de papel tras sus cristales.
Retratos. Acompañan
como los seres que vivientes fueron.

Y se habla con ellos
y cada uno nos contesta
con su voz y su acento.

Barcos,
casitas de papel o cartulina,
castillos, catedrales
en los que al par que van las manos
erigiendo sus formas,
el pensamiento juega y se divierte
sin hacer daño a nadie: por pensar,
por girar en las órbitas del sueño
-aun mejor, del ensueño.

Hay abierto un piano
para acoger minutos que a él se llegan
por débiles escalas, por acordes,
por inventadas melodías.
Y al par de todo eso,
las horas del reloj, de los relojes,
que se encuentran a veces, o se siguen,
respondiéndose
con intervalos de un minuto mudo.
El tiempo, así, va señalando
el paso de las horas.
El almanaque,
el paso de los días y los meses.
Y mientras tanto, los recuerdos,
cada uno en su sitio acostumbrado,
con su hablador silencio,
van recogiendo las miradas
de amor que el hombre les dirige,
la palabra que el hombre les conversa,
y a veces, un suspiro
que se escapa, traidor, entre sus labios.

II

Viene el cristal de la ventana
a decir que ese mundo de allí afuera
es bueno de mirarlo.
Hoy hace sol. Hay nubes por el cielo
-¡y qué nubes, Dios mío!-
y gentes por la calle.
Como es el barrio de uno,
se ve pasar el hombre del carrito
que trae las compras del mercado;

la chica en el balcón,
 la mujer, bolso en mano
 y perro en su correa.
 El vecino de abajo,
 los chiquillos que vuelven del colegio;
 la señora tullida
 que va midiendo el paso
 con niquelados andadores. . .
 Y el cielo, el cielo. Por las noches
 son las luces de abajo y las de arriba
 temblando todas en lo oscuro.
 Ahora se ve Orión con su ardiente belleza,
 después que Arturo ya bajó a occidente,
 después que el sol se ha puesto, ámbar,
 a otro lado del río.
 Ahora, tras el cristal de la ventana,
 el cielo borda sus estrellas de oro,
 y dentro de la casa
 este mundo de afuera, que es también de los otros,
 se ciñe todo al pensamiento libre
 del hombre libre que está solo.

New York, 6 de noviembre de 1973.

HOMENAJE

*" . . . ¿Que no es nadie el
 agua? . . . "*
*" . . . Que por mi vayan todos
 los que no las conocen, a las cosas. . . "*

J.R.J.

HABLA con las cosas
 -menos, con las gentes.
 Las cosas te entienden.

Dile hermoso al árbol
 -¿es el árbol cosa?-
 verás que te entiende.

Díselo a la flor
-¿será la flor cosa?-
verás que te aroma.

Dile al reloj, anda,
-no puede ser cosa-
díctame la hora.

Y al sillón, abrázame
-él tampoco es cosa-
que voy a sentarme.

A la luz, alumbra
esta pena oscura.

Al retrato, mírame
cual mirabas antes.

Al libro que lees
dile que lo entiendes.

Linda, dile al agua,
como si escuchara.

Hermano, di al fuego
que es tu compañero.

Al aire le dices
que te llegue libre.

Y buena, a la tierra,
verás que se alegra.

A la pluma pídele
el verso que escribes.

Al lecho que espera:
deja que me duerma.

Y dile a tu sueño:
llévame a mis muertos.

Habla con las cosas
más que con las gentes.
Las cosas te entienden
si tú las entiendes.

Claro.

6 de noviembre de 1973.

PROSA

HOY podría haber ido a coger bellotas al Pardo
 -si es que en el Pardo aún hay bellotas,
 si es que los madrileños van aún a coger bellotas al Pardo.
 Creo que no. Que van en coche
 a apestar de humo y de gasolina las calles y las plazas
 -y hasta el mismito campo, ay.
 Hoy, día de San Eugenio, ya nadie torea como se debe,
 aunque, claro, en noviembre sólo viven los toreros de invierno.
 Los buenos, si alguno queda, se marchan a Torremolinos
 a gastar las pesetas y los huesos,
 para luego volver a empezar su baile de punta de pies.
 Pero hoy, que es mi Santo
 -aunque dicen que si es, si no es;
 yo creo que sí, que es el de Toledo,
 que era poeta como yo
 aunque me esté mal el decirlo.
 ¿Que es el día 13 y no el 15? Qué más da.
 El caso es tener Santo y decir: es mi Santo.
 Y que es un Santo bonito este mío.
 No es como San Procopio, ni san Atanasio.
 Eugenio, Eugenio de mi gente.
 Abuelos, bisabuelas, tíos y tías de mi gente.
 Todos Eugenios -hasta primos hay.
 Es bonito esto de tener un nombre sonoro y familiar.
 Porque me digo "Eugenio" y me quedo contento.
 Como me alegra el dulce de manzana que hice hoy.
 Y el saber -es un decir- que ya no quedan más Eugenios
 en la familia, aunque las María Eugénias embellezcan el mundo.
 Y que cuando me vaya
 se habrá marchado el último de los Eugenios de mi casta.

15 de noviembre de 1973.

ROMANCE

*"A mis soledades voy,
 de mis soledades vengo. . ."*

Lope

PARECE que aún estoy vivo,
 parece que no estoy seco.

Parece que sin pensarlo
 todavía escribo versos.
 Parece que no me duelen
 las oleadas del tiempo;
 que si me acosan los años
 no se me mueren los sueños.
 Parece que aún queda lumbre
 en los rescoldos del fuego;
 que si hay frío por los aires
 aún queda calor adentro;
 que si en soledad me miro
 de soledad me alimento.
 Y no está tan solo el hombre
 que vive en el universo.
 Se vive con los demás,
 con el mundo todo entero;
 se vive con el que sufre
 y con el que está sereno.
 Se vive siempre con todos,
 se vive. Es lo verdadero.
 Por eso es que con los años
 más se vive, pues es cierto
 que las palabras que duran,
 las de más cumplido acento,
 son las que escriben los hombres
 que se miran casi muertos.

1 de diciembre de 1973.

NOCTURNO

*"...el soberbio Orión, la
 maravilla
 más grande de los cielos. . ."*
 Galdós, "León Roch" Parte I,
 XXI.

*"...-good morning,
 Morning to all things that ever
 Were and will be, and that are".*
 Mark Van Doren.

BUENAS noches, Orión, joya celeste
 prendida en el cristal de mi ventana.
 Y buenas noches, tú, árbol oscuro

que fuiste oro en el ocaso
y ya eres sólo sombra de ti mismo.
Buenas noches, papel que al aire vuelas
con palabras de amor o de amargura.
Buenas noches al hombre solitario
que marcha sin destino por la calle.
Buenas noches, mujer que buscas alguien
que te caliente el seno sin amores.
Buenas noches, ladrón; perro sin dueño;
gato que te deslizas temeroso.
Buenas noches, farol de las esquinas;
buenas noches, paraguas destrozado
por el viento feroz del otro día,
y guante que perdió su compañero
y se aburre sin mano que le forme.
Buenas noches a todo, a lo que ha sido,
a lo que habrá de ser, lo que está siendo.
Lo que es. A todo el tiempo
que pasó como el agua de este río.
A lo que pasará otra vez, como este río.
Buenas noches, también, a lo que nunca,
nunca será, porque ya ha sido.

1 de diciembre de 1973.

LO MEJOR

ES la amistad del agua que hierve en la cocina.
Que me dirá más tarde que todo ha terminado.
Que la cena está bien.

Lo que no hierve es lo otro:
la mano que se ofrece franca al parecer,
y que más tarde, silenciosa,
hace que la esperemos con nuestra mano abierta
en un gesto angustioso desnudo de respuesta.

Después de todo, eso no importa. El cielo
nos ofrece un color más intenso que el alma,
más seguro, otra vez, que el mentiroso amor.
El ámbar del castillo copiado en la pared,
con su silueta -el ámbar del ocaso
que hace silueta del castillo en la pared-

la falsa realidad de cartulina, falso
por lo lejano, ocaso desleído
más allá de este río que lo trae
con suave olor de pronta muerte
a la pared que lo recoge.

Sí, sí. Después de todo es lo mejor.
Mejor que la inquietud, que el no saber,
es esta luz de la ventana.
Es la verdad del libro que leemos.
La verdad de lo que es. Lo sólo cierto.
Ya vendrá el nuevo día con su niebla
o su sol -qué más dá- a despertarnos.
La verdad, por lo pronto, del instante.

31 de enero de 1974

MOMENTO

Si no me falta nada. Si estoy bueno.
Si hay sol con frío por el aire.
Tengo cariño a mano. Mas no tengo
el que dentro de mí tener querría.

Es tranquila esta paz, pero me duele
con un vacío que no tiene nombre.
Y no acierto a decir lo que quisiera. . .
Tal vez un poco de melancolía.

5 de febrero, 1974, después de leer a Bécquer.

LA ISLA DE LOS MUERTOS

*Un cuadro de Arnold Böcklin.
Un poema sinfónico de
Rachmaninov.*

LLEGO cuando ya era oscuro
en barca sin remador.
La mar ¿era el río, el lago,
o fue el cielo que soñó?

Sus oídos eran sordos,
como en la vida no oyó.
Pero los ojos, los ojos
abiertos, limpios los dos.
Al llegar junto a la orilla
ya la barca se alejó.
Se detuvo por la arena
muerta en la muerte del sol.
Estaba solo, como antes,
pero en soledad mayor:
cuando las almas, sin cárcel,
olvidaron su color;
cuando se ve la otra orilla
como un sueño que pasó;
cuando el camino adelante
sube a una noche mejor.

Los demás no se veían,
pero estaban en redor.
Era el viento lo que andaba
volando como un olor
que se detenía en todos
los que no abrían la voz.
Él les dijo buenas noches;
ellos, en silencio, lo
rodeaban sin tocarle
pero con muestras de amor.
Subieron todos al alto
donde se veía mejor
el mar que los circundaba
-¿río, lago?-

El resplandor
que subía de las aguas
era un aire sin color.
La ciudad estaba absorta
entre el blanco y el verdor
de los cipreses oscuros;
inmateriales de albor
las casas eran palomas
junto a la plaza mayor.

Ellos le hicieron las señas
que esperaba el viajador
(el silencio era tan hondo
que nadie oía su voz).
Subieron juntos al alto
donde se veía mejor

y él, entonces, sin notarlo,
se vio envuelto en el blancor.

A la isla de los muertos
otro muerto más llegó.

12 de febrero de 1974.

LAS HORAS

Sonetos de
Lola Rodríguez de Tió,
Julián del Casal,
Alfredo Zayas.

A Luis Valdespino

¡QUÉ lentas son las horas! Cual camino
que bajo el cielo extiéndese sin meta,
las vamos recorriendo en la secreta
angustia de sufrir nuestro destino.

Ellas pasan apenas. La que vino,
junto a la que vendrá; la que está quieta,
al punto de metal que la sujeta
detiene su minuto peregrino.

Y así nos ven pasar indiferentes.
No ven ni las arrugas de las frentes
ni el anhelar del corazón que llora:

el corazón que mira hacia lo lejos
en ansia de acercarse a los reflejos
que habrán de iluminar su última hora.

17 de febrero de 1974.

LA ESTRELLA

ESTAS ahí, estrella de la tarde,
luciente azul en el azul oscuro.
Si alguien, cual yo, mirara

tu luz, y al par pusiera en mí su pensamiento.
Si alguien dijera al verte
"yo sé quién mira tu brillar ahora
y me piensa consigo."
Si alguien. . .¿quién sabe? Yo no sé. Ni quiero
saber si ese alguien me recuerda.
Sólo, tan sólo sé que yo estoy solo
mirándote la luz tras la ventana abierta.

6 de diciembre de 1974.

CANCION

NO es posible medir el tiempo que nos falta
para llegar.
Hemos de ir despacio, despacito, despacio
sin desmayar.

Vendrá la lluvia, el viento también vendrá furioso
para asustar.
Luego será la nieve, cayendo silenciosa
por toda la ciudad.

Sobre el papel la pluma va dejando su huella
de pena, de penar.
Pesaroso de todos sin remedio él escribe
para olvidar.

Olvidar escribiendo tanto verso insensato;
que vale más
ni escribir, ni pensar, ni sentir que no vamos
a descansar.

Descansar no es posible mientras nos quede dentro
este anhelar
de sentirnos unidos en algún pensamiento
con otro más.

Con otro pensamiento que por el aire venga
con tenue hablar.
Con el hablar que dice lo que piensa el que escribe
para olvidar.

Y las horas, los días van dejando su rastro
de malestar.

Que no, que no es posible hacer que pase el tiempo
hasta llegar.

23 de setiembre de 1975

LOS ASONANTES

YO pienso muchos versos, pero no los escribo.
¿Para qué he de escribirlos, si apenas estoy vivo?

He pensado en la suerte de los enamorados
que pasan por la acera con el andar pausado.

Anoche vi la luna tan cerca de su estrella
como una mujer grande y una niña pequeña.

Al despertar temprano el anteayer o el otro,
miré por la ventana con la niebla en los ojos.

Se ve la calle apenas, mas se la ve tranquila,
que el sueño de los otros anda por la otra orilla.

Luego el sol aparece y, como si tal cosa,
nos dice que allá arriba las manchas no le estorban.

Claro que eso no importa, que el sol es lo de menos.
Lo peor son las máculas de nuestros pensamientos.

Que pienses mal y aciertes, nos dicen los sensatos.
Piensa bien, cree bien, y acertarás al cabo.

Piensa bien, en el bien pon tu mirar de adentro
para que si algo queda de ti, sea el tú bueno.

Me vuelvo a mí, me digo lo que decir quisiera
a quien estas palabras escuchara muy cerca.

Alguien de ojos amigos, de compañeras manos,
en quien dejar pudiera lo que callan los labios.

Ya ves que es poca cosa esto de querer tanto,
esto de sólo verme un poco acompañado.

Y el mundo afuera gira, como un loco mordiendo,
con sus garras sus muertes, de animal de veneno.

Y nosotros, los pobres que queremos la paz,
nos quedamos, me quedo yo con mi soledad.

23 de setiembre de 1975

EL CREYENTE

YO creí que era un ángel,
y era sólo un papel que iba volando.
Creí que llamarían por teléfono,
y era alguien equivocado.
Creí que llovería,
según mi bruja lo estaba anunciando,
y era el calor, la niebla, el desespero
y el pensar en lo lejos y hasta cuándo.
Creí, creí. No sé cuánto creía
y cuánto no creer entra en mi cuarto.
Pues sí, hay que no creer;
no creer en ti, ni en ti, ni en otro, dando
un revés a todo, menos a una,
la que yo sé que me está esperando.
La que siempre me espera.
La diosa ciega de los velos blancos.

1975.

EL DESEO

¡QUIEN pudiera evaporarse
como se evapora el agua,
como el humo se disuelve
por encima de las casas!

Como se pierden las olas
en la arena de las playas,
como la niebla en el monte
y la nieve por el agua.

Como el sueño se deshace

cuando llega la mañana,
como una hoja de otoño
al contacto de la llama.

¡Como en el fin estos versos
en el blanco de la página.
que empezaron pensamientos
y terminaron en lágrimas!

¡Quién pudiera deshacerse
para desnudar el alma!

1975

LA ESPERA.

"... ¡Mi hora!... .grité. . ."
Antonio Machado

NO temas, que tu hora no ha llegado.
¿Lo quisieras? ¿Lo temes? ¿Es que temes
que aún no llegue? Dios sobre todo sabe
cuándo te llegará, violenta o suave.
En tanto, espera. Prepárate los días
con ese amor que ya no tienes y que esperas.
Todo el Amor vendrá de pronto.
Y un abrazo final envolverá tu cuerpo
con su ternura. Espera.

2 de enero de 1976.

LO INUTIL.

PODRÍAS hacer rodar el Universo hacia una meta
no intuita aún por nadie.
También podrías encender con la mirada un pétalo de rosa.
Si lo quisieras, te sería dado renacer hombre nuevo,
sin el lastre de los ayerés que te ahogan la sangre.
Aún podrías -Josué- detener el sol con la mano
y volcar todo el día sobre la triste noche

para que no hubiera más sombra de tristeza en la tierra.
 Podrías, bien lo sé, hallar la mano temblorosa de júbilo
 para el tránsito alegre por las calles desiertas.
 Pero lo que no puedes, podrías, ni podrás, ni querer,
 es que te salgan versos como espigas entre las amapolas
 (los "podrías" escritos, locos como deseos,
 no valen nada.) No podrías nada de nada. Únicamente
 puedes unir letras en versos que parezcan poesía.

14 de enero de 1976.

"LA FRAGUA" DE GOYA
 (Frick Collection New York)

TRES demonios junto al fuego
 ¿qué fraguarán?
 El hierro en blanco encendido
 ¿de qué servirá?
 ¿Será reja del arado,
 o reja de catedral?
 ¿Será cadena de ancla
 o prisión de atormentar?
 ¿Ha de unir tablas de barco
 para hacerlo navegar?
 (Temor en la noche oscura
 si se le escucha sonar)
 ¿En badajo de campana
 al toque de funeral?
 Hierro blanco, retorcido:
 para mucho servirás.
 Quiera Dios que nunca seas
 cepo de la libertad.

Setiembre de 1979

GRIS

LA tarde gris deja caer
 su tristeza.

La forma de las casas se adivina
 entre la niebla.

Un viento sur hace temblar
las ventanas,

mientras las nubes corren dispersas
empujadas.

No puede verse un trozo azul
en el cielo

y el mismo sol queda detrás
en su silencio.

Los humos salen de los tejados
esposos, negros.

La tarde, lenta poco a poco
entra en lo oscuro.

Y en su dominio la larga noche
será un sepulcro.

14 de septiembre de 1979

A UVA A. CLAVIJO

HABIA estado leyendo
el libro de los *Cinco poetas disidentes*
y me puse a comer,
y me entró la vergüenza
de la cena caliente y el pan y la cerveza.
Y aunque no soy poeta del exilio,
he pensado en los otros,
los exiliados jóvenes o viejos,
y en los gloriosos presos destinados
a la cárcel o al campo sin ventura
de la Cuba de hoy,
maldita por destino de un tirano.
¿Qué infierno de martirio
que deja aún escribir versos?
¿Qué pluma o lápiz, si los tienen,
logra decir la muerte cotidiana,
y el dolor de la sombra,
o el otro de la luz sin esperanza?

Los libres, los nosotros
 ¿cómo nos paseamos
 y nos vamos al cine o al teatro
 sin padecer remordimientos
 por quienes mueren a diario?
 Tenemos que gritar el dolor nuestro
 por el que sufren los hermanos;
 que decir en voz nuestra
 lo que no dicen los callados:
 esos pobres poetas del silencio
 a quienes no les sale
 el verso de los labios;
 los cansados, los débiles,
 y aquéllos que se comen, por el hambre,
 un dedo de la mano.
 Y que nuestro silencio
 no ruede por el suelo acobardado,
 sino que alce la voz
 a condenar ante el idiota mundo
 al dueño del pecado.

Setiembre de 1979

LAS COSAS

"...come forth into the light of things."

Wordsworth.

*"...essayez d'être près des choses.
elles ne vous abandonnent pas"*

Rilke.

PUES bien: entra en la luz que hay en las cosas.
 Ellas tienen la luz. Tú no la tienes.
 Las cosas dan al mundo su matiz.
 Él no lo tiene.
 Dentro de ellas está el diamante oculto
 que tienes que buscar para alumbrarte.
 Hay tiempo por delante. Ellas están ahí.
 Esperan tu llegada con paciencia
 porque saben que un día llegarás.
 Será tu verdadero nacimiento.
 Ese día - tal día - un día.

En casa, por la noche.
O bien al despertar, en tu pañuelo.
Al mediodía
con un rayo de sol entre las flores.
Y en la tarde sobre tu pluma:
la que tienes ahora entre los dedos
como tu padre la tomaba, fija
y suelta a la vez, para escribir palabras
sobre esa oculta luz que hay en las cosas.

21 de setiembre de 1979

OTOÑO

¡QUE terrible el silencio de esta hora!
Las 7. Ya de noche. Otoño en Nueva York.
¿Es posible la guerra, la crueldad en los hombres?
¿No es un sueño feroz lo que pasa en el mundo?
Un hombre, aquí, leyendo, imaginando seres
que viven en el libro casi como a su lado,
y aman y se matan como los otros, vivos,
igual que los que andan de pie, sin rumbo, secos
del alma, algunos; otros, como en el libro,
que desean la paz que nos envuelva como
una luz de lo alto a todos, todos, todos. . .
sin olvidar al más rebelde, al más ausente.
Todo se piensa, triste, en el silencio.
El mundo nos rodea con su brazo
y quisiera matarnos la esperanza
de ver la luz, esa luz de lo alto
que tiene que llegar hasta nosotros
en una hora de silencio; no la nuestra
sino "la hora de todos".
Que ha de bajar a deshacer locuras,
a borrar los espantos de la noche,
para alegrar al que leyendo, piensa, triste,
que el mundo está mal hecho
esta hora del solo y del otoño.
Las 7 de la noche en Nueva York.

22 de noviembre de 1979

EL DESEO II

QUISIERA haber escrito más, pero no pude.
Lo escrito escrito está. No me arrepiento.
Hubiera Dios querido, lo que siento
dentro de mí, como una espina, al viento
pudo salir, fuerte de luz, de verso lleno.
Pero no pudo ser. Y aquí me quedo
sin gloria ni valer, que no apetezco.
Tan sólo un poquitín de pensamiento
cuando no sea yo más que otro muerto.
Otro muerto cualquiera. Un gran deseo. . .
Y este amor a la tierra en que estoy dentro.
(¿Los árboles, las flores, el mar? Pues todo ello
aquí, muriendo como yo, en mi cuerpo.)

PARA ANGEL CUADRA

*(En la publicación que como homenaje
al poeta preparó Juana Rosa Pita)*

LAS cinco de la tarde. Vuelvo
à leer tu poesía
que es, como toda la buena poesía del mundo,
recuerdo que se vive
en lo más real de nuestro ser.
Vivo recuerdo. Ayer existe
para eso tan sólo:
para traerlo al pensamiento
y vivirlo de nuevo.

Tú lo viviste ahora
en la calle escondida
que "desembocaba en la calzada".
Y es que nos rodeamos de ayer,
él nos rodea,
y por él sostenemos la fatiga
del hoy cruel, el hoy de desespero;
el tuyo, Angel, tan lejos de la luz
y de aquella montaña de tus versos.

Mas lo que ocurre, amigo, tú lo sabes,
es tan cierto
como esta luz que ahora me alumbra:
los muros y las rejas,
digo, con muros y con rejas
la palabra domina
más que la bruta fuerza.
La palabra se libra
de los que quieren encerrarla,
y escrita sale al mundo
que la recibe como gracia.
Palabra en versos puros
en los que el hoy deja de serlo
para abrirle camino
al noble ayer, vivo, ya fijo
para mañana en el papel del libro.

5 etiembre de 1980

A PESAR DE TODO

Si todos ellos,
todas ellas,
tienen algo que decir
en prosa, verso, telegramas,
epístolas con diástoles y sístoles
y hasta en duras palabras
¿por qué yo tengo que callar,
sí, callar como un muerto
-¡ojalá!-, pero callar palabras
que no llegan ansiosas
de ver luz de papel,
sombra de tinta . . .

Palabras que no salen
con aquel gusto de antes,
con ese yo "te-amo"
del anuncio de cigarros de New York;
que no dicen de ayer ni de mañana;
que, que se quedan mudas
por todo lo ya dicho
hace desde cincuenta años;
que fueron placenteras

ante el mar y los cielos;
que sintieron el goce
de un vivir vivo, vívido,
"sentimental, sensible, sensitivo"
como escribió el Maestro.
Que ya no dicen nada . . .
Mudo el pozo sin luna,
seca la fuente, sol de agosto
agostando la yerba. Nada.

Y sin embargo,
sin a pesar de todo
y sin quererlo, aún salen
como puros sonámbulos
estos que pueden parecer los versos
de quien creyó la muerte de su vida.

N.Y. 23 de marzo de 1981.

DOS POESIAS CASI DESCONOCIDAS

ESTROFAS PARA UN HOMENAJE A GONGORA

POMPA estival, ya huérfana de brisa,
ardiente sí por codicioso fuego,
en soledades secas resonando:
depón a su eco blando
que, Sol de eternidad, luces irisa,
el duro beso ciego,
de lanza y dardo la avidez febea
y solícita sea
tu voz a mi reclamo, aunque sencilla
resonancia en la sombra de su orilla.

Yo, pues, que sólo atento
al del arroyo cristalino acento,
que noches perseguí con la mirada
ajena ya por extensión alada
y que, por más sabrosos,
besos hurté y ensueños deliciosos,
vine con ansia, solo,
de redonda palabra
y a quien joyeles labra
de hechizado cincel a los conjuros
miré, tejiendo puros
aljófares de miel, si no de plata,
luz que en cristales líquidos desata
cuanto en hierro de amor cautiva el Polo.

"Oh, tú, dije, tritón de nuevos mares
en quien espadas hunden cariciosas,
voz de la selva o bebedor de rosas,
si gentil rui señor, cálida abeja:
constante la miel deja,
vínculo de tu gloria
firme, en la rama que desnuda hallares.
Y rubios, numerosos luminaires
del Hibla don, en recogido vaso,
lenguas ostentarán, ígneas, al paso
de tu maravillosa trayectoria.

¿Dime, si tú no, quién brindó a cristales
en formas desiguales,
blanco plumón del dios enamorado,
dulce en su muerte, en su vivir callado?
¿Quién recatada fuente
pudo ofrecer al amoroso anhelo,

si copia azul de cielo
que no estrellas, retrata pura frente?
Por eco diferente,
suave más que la queja,
en zarza aguda deja
albo recuerdo la ovejilla amada.
¿Y quién a su mirada,
cantos lanzó, por aves imitados,
hechos de amor, de compasión armados?

¿Quién en la que Tirreno
de espumas baña y en azul se extiende,
frágil alfombra o campo de batalla,
en número mayor corales halla
que los que en sí desprende
rojos, la fiera del herido seno?

Rugen voces del Noto,
hincha senos el mar, pregonas espumas
y en playas rompe la que vio a su juego
isla fugaz por velas, confiada.
La vigorosa espada,
ira de Jove, indecisión de fuego,
hunde filos de luz, divide espumas;
y partidas las plumas,
en mil pedazos roto,
muere el pájaro audaz, ya desvalido,
ausente, en las arenas, de su nido.
¿Y quién a la inhumana
por cauces mil en flechas de diamante,
cantó, tragedia, del oscuro cielo
en vientos inconstante,
sí, delfín de Neptuno, por el suelo
cavernas abre y multiplica duelo?"

Ninfa, que de palabras repetida
memorias dulces resonando deja:
pues de favor vestida,
aunque desnuda de lucientes galas,
condiciona tus alas
a ésta que en notas pálidas refleja
magistral resonancia.
Y de sombra y distancia
fuerte en caminos y en anhelos fuerte,
cruzará los abismos de la muerte.

La Habana, mayo 30 de 1930.

MONOLOGO DE CHARLES CHAPLIN
EN UNA ESQUINA

RECUERDO que una vez, estando aún en brazos de mi madre, me quité el gorro para saludar a un lindo pajarito que se acercaba piando.

Desde entonces he saludado cortésmente a todos los hombres, incluso a los policías
y a los animales también, que son los únicos que me contestan.

Qué pena sentir bajo mis zapatos, ¿lo oís bien?
bajo mis zapatos crujir la tierra que se desmorona;
estos zapatos míos que han sufrido la picadura de la nieve
cuando mi mente soñaba con la danza de los panecillos.

Ven tú, chico. Tú eres el amigo de los perros callejeros.
Tú sabes cómo sufre mi alma ante la fuerza del destino.
Tú. . . Pero dejemos este acento sin márgenes
y vayamos a pasar el "week end" donde alguien se fije en nosotros.

La única mujer que me amó no podía verme.
¿Comprendes mi dolor ante unas flores recién cortadas?
Está bien esto de caminar sin rumbo por entre mis deseos.
Lo que no puedo soportar es tu mirada de compasión frente a mi bigote.

Solo estoy yo en las soledades de la tierra
desde que a ti, muchacho, te sacaron la raya.
Ya no sé qué camino beber en la mitad de mi desvelo,
porque tú hubieras defendido mi nariz de los monos de la cuerda floja.

Claro es que mis hombros conservan el gesto indiferente
lo mismo ante el amor que se va, que ante el almuerzo que no llega.
Pero, créeme, ¡es tan lindo imaginar que no estamos solos entre las huellas de la carpa!

Yo, que no tengo fin, porque soy más humano que los hombres,
siento más la mordedura que me hacen las esquinas
y a veces quisiera irme de aquí para ser ángel
y descansar mis zapatos sobre una nube que no me hiciera resbalar hacia el río.

A propósito: pienso qué interés tiene el agua
en estarme acariciando desde que salí a las aceras del otoño.
Debo tener un pecado sin nombre, yo, que soy tan amable con todos,
para que el agua se goce apagando la luz de mi cigarro.

¡Ah! Si yo hubiera sido siquiera un buen animalito
a estas horas tendría un pedazo de pan y un trozo de carne.
Y no sería esta amargura suelta a los cuatro vientos
con la sonrisa fija para que no me llamen mal educado.

La Habana. Setiembre de 1931



LA POESIA

UNA rama de aire que se mece
a la pausa del viento verdadero,
hecha de dulce resonar
y de armonioso pensamiento.

Y un aire antiguo.

(Pero dime,
dime dónde estarás cuando vaya a buscarte
por ese camino que va a ninguna parte.)

Y una voz en el árbol del olvido.

II

PROSAS

A Mirella Servodidio, José Olivio Jiménez, María Collins, Mario Parajón, Orlando Saa y René Torres Delgado.

Siguen ahora varios artículos y conferencias que aparecen por primera vez en forma de libro. Sus fichas pueden leerse al pie de la última página de cada uno de ellos. Son complemento o adjunta a los otros papeles publicados en mi libro *Poesía casi siempre . . .*, Madrid, New York, 1979.

ALGO SOBRE EL CINE *

1931

Amigos:

Ichaso¹ comentaba ha poco ante vosotros la escasa aptitud de un crítico para tejer conceptos alrededor de la crítica, y hacía resaltar el hecho de ser él, por su dedicación, el menos capacitado para ello. No obstante, su lectura fue por todos celebrada y justamente aplaudida. ¿Lamentaré yo ahora el nexo que existe entre cine y poesía, como posible limitación a mi empeño de esta tarde? No. Creo que el poeta, por su hábito de manejar imágenes y metáforas y su constante proyección sobre el flanco fantástico del mundo, puede saber captar el contenido artístico del cine. Digo el poeta, que en esta ocasión no soy yo. La mínima cantidad de poeta que hay en mí se resiste a emprender con posibilidades de éxito, el trabajo que se me ha encomendado. No por esa íntima similitud entre la poesía y el cine, sino por la limitación de los medios a mi alcance. Trataré, sin embargo, de recoger algunas ideas sobre el contenido estético del séptimo arte, y me gozaré en la esperanza de que esta mi segunda presentación ante vosotros no os deje un gusto amargo en el paladar, ya que lo tenéis acostumbrado a sabrosos manjares.

PROLOGO.-EN LYON

Estamos en Europa. De Europa, en Francia. De Francia, en Lyon. Año de 1893. Lyon tiene fábricas, industrias. Sedas, paños, fundiciones de cobre, bisutería. Es la segunda ciudad de Francia. Montplaisir es el barrio de los talleres. Veamos una de sus calles, una calle cualquiera. Hay en ella una fotografía. Es como todas las demás. A ambos lados de la puerta, muestras de retratos. Dentro, en los mostradores, en los anaqueles —el dueño tiene, además, comercio de productos fotográficos— hay paquetes de placas, botellas de revelador y fijador, probetas, vasos graduados. Al fondo hay otra puerta. Entremos por ella. Es el gabinete. La luz atraviesa los cristales

esmerilados de las ventanas; pierde su fuego. Ya es apta para trabajar con ella. Se ha hecho dócil al guiño de los obturadores. Uno de los testers está cubierto por un telón, en el que dos árboles dan sombra a una balaustrada que quisiera ser de mármol. Ante ella colocará el fotógrafo el cuerpo emocionado de quien va a dejarse la figura prendida en la placa de cristal, cabeza abajo. Para el sombrero, o el libro, o el ramillete de flores artificiales, está preparada una columna de cartón piedra. Pasemos a otra habitación, más íntima. Es el laboratorio. Más allá, al extremo de un patio, están los talleres donde se cubre de gelatina el cristal. Pero detengámonos. Hay aquí dos hombres. Son hermanos, hijos del dueño de la fotografía. Tan embebidos están en su trabajo, que no advierten nuestra llegada. Mejor. Así podremos observarlos. La luz ahora es de un blanco lechoso. El olor fuerte la tiene como adormecida. Los dos hombres están construyendo un extraño aparato.

Pasan dos años. El 13 de febrero de 1895 aquellos dos hombres que acabamos de ver en el fatigado investigar del laboratorio, patentan un aparato "que permite la obtención y la visión de pruebas cronofotográficas". La patente está extendida a favor de Augusto María y Luis Lumière. Y un mes más tarde, el 22 de marzo, Luis Lumière proyecta ante la "Sociedad de Fomento de la Industria Nacional Francesa" la primera película cinematográfica, que ha reproducido la salida de los obreros de los talleres Lumière.

De esa película, con todas sus vacilaciones, con toda la luz aún no fundida con la sombra, con el parpadear de la imagen, que pone un ardor de tierra en la pupila, a "Luces de la Ciudad", sólo han transcurrido 36 años.

VALOR DE LA IMAGEN

Existe una leyenda sobre el origen de la pintura, en la que creían las señoritas del siglo pasado. Una doncella de Corinto, en los tiempos de la Grecia homérica, amaba tiernamente a su prometido. Éste hubo un día de partir para una guerra, de la que tal vez no volvería. La doncella, en el dolor de los adioses, miraba la bella figura de su amado y la sombra que él mismo proyectaba en la cercana pared. Entonces, con un impulso intuitivo, de esos de los que sólo son capaces las mujeres, tomó del suelo un trozo de carbón y, febrilmente, dibujó en la pared el contorno de la figura amada.

Si hemos de creer, con Croce, que el arte reside en la imaginación, antes de que tome forma, sonido, color; es decir, antes de exteriorizarse, aquel deseo de amor, de perpetuar la imagen de la persona amada, ya tenía en sí tal carga artística, que bastó un solo impulso para hacerla surgir. El arte, según esto, está basado en el poder de formar imágenes. Sin embargo, puede el hombre concebir obras de arte en su mente y permanecerán éstas ignoradas si no las vierte en una adecuada forma. Todo el proceso del arte ha consistido siempre en aislar una cualquiera de las formas bellas imaginadas o vistas por el hombre, reducirla a límites precisos, separarla del conjunto que hace a su atención vagar sobre ellas, y, una vez detenido el vuelo, trabajar sobre aquel pedazo de realidad o fantasía, hasta obtener de él un pequeño mundo de pujante significado artístico.

Esa fuerza de imaginación del individuo, capaz de crear en su mente las formas más extraordinarias de belleza, condénsase, en nuestros días, en la contemplación de tales imágenes en la pantalla. Existe en ello un goce. La imagen, desplazada de la mente del individuo, va a ocupar su puesto frente a él. El poder de imaginar, de "hacer arte con el cerebro", como quería Miguel Angel, cede al poder de contemplar esas imágenes.

Por el cine, cada uno de nosotros viene a ser un espectador de ideas. El concepto emersoniano del poeta se ha fragmentado en tantas partículas cuantos sean los hombres que tienen la mirada fija en la pantalla. Habrá siempre, claro está, el Poeta con mayúscula inicial que, según la clara palabra de Emerson "es el verdadero y único doctor, sabe y relata," es el único recitador de noticias, porque asistió privadamente a la aparición de lo que describe. Pero, a su lado, estamos nosotros, que vamos al cine por la noche a ser espectadores de ideas, es decir, a ser también poetas, dentro de nuestra personal limitación.

El desarrollo del film va exponiendo ante la vista el pensamiento objetivado. La vida misma está allí hecha imagen. El suceso trivial, que a diario miramos sin concederle importancia, cobra, por virtud de haberse eternizado en un segundo, en una vuelta de la manivela de la máquina cinematográfica, tal condición artística, que al contemplarlo proyectado en la pantalla nos fascina con su poder egregio.

La pantalla y su marco poseen en grado sumo virtud expresiva, diré mejor: capacidad expresiva. El cuadro en que se mueven las figuras, desde el momento en que recibe la luz, viene a situar ante nosotros un mundo ajeno en el que, sin embargo, nos sumergimos, arrastrados por su poder absorbente. Es el maelstrom indomable que refleja en sus aguas el color de muchos mares, de colores diversos. Y el marco —serenidad circundante a esa deificación del movimiento— tiene un encanto de playa rumorosa en la que se duermen, cansados de agitar los brazos, tantos deseos ya con el aliento quebrado y la voz hecha pálida sombra de potencia. Hay en el tercer tomo de "*El Espectador*" un delicioso ensayo, que Ortega y Gasset titula "*Meditación del Marco*". A caza el hombre de un tema que aprehender entre los puntos de su

pluma, fija la vista en el motivo de meditación que le ofrece el humilde marco dorado, suspendido frente a él como una ventanita para mirar un paisaje lejano. El revolver de la abeja de su pensamiento lleva después al autor a detenerse un instante, sin fijar mucho la vista, en la boca del telón, que es marco de la escena. ¡Qué bello tema el del marco de la pantalla cinematográfica, para haber sido clavado por ese entomólogo de todos los sucesos vitales que es Ortega y Gasset! Siempre que iba yo al cine, de pequeño, preocupábame por saber cómo la acción del film se desenvolvería a derecha e izquierda de la pantalla. Más que lo que veían mis ojos, estaba mi curiosidad alerta para descubrir un detalle de vida por las esquinas del lienzo iluminado. El marco era, para mi infantil imaginación, algo así como los libros que en la biblioteca de mi padre me estaban vedados por expresa prohibición. Un límite; una valla de infranqueable acceso. Ante el negro pespunte que rodeaba la pantalla, como ante el título sonoro de alguno de aquellos volúmenes se estrellaban mis ansias de niño curioso. ¿Qué se dirían los hombres y las mujeres cuando, cogidos del brazo, atravesaban el cuadro en movimiento? Y aquel perrillo que escapó de las manos de su dueño, ¿en qué lugar no visible lo atraparían?

Después comprendí. Y el marco de la pantalla adquirió su verdadero significado. Ya no limitaba. O, si limitaba, era para hacer resaltar las figuras que en su interior brillaban. Ya es sólo marco, que vale tanto como decir ventana. Abierto el hueco en el testero del salón, cruzan por él todos los cuadros de la fantasía, unidos con invisibles manos prodigiosas. Viene el ensueño a posarse dentro del marco y las mil y una noches que Scheherazada necesitó para narrar sus cuentos al Sultán, hanse trocado en el devanar de unos segundos.

Pedro Enríquez Ureña ha dicho que cada obra de arte crea medios propios y peculiares de expresión. Si es cierto este postulado, referido al cine se reafirma con una realidad irrefutable. El cine ha creado su propio medio expresivo. El cine, arte contemporáneo, se ha hecho visible por la imagen viva.

Este arte integral que es el cine convence de su genuina prosapia si nos detenemos a considerar el valor que ha representado la imagen en el arte de todas las épocas. Desde el hombre que en las cuevas de Altamira se propuso detener el tiempo —representado éste por el impulso de la embestida, que se dejó el bisonte eternizado en un lecho de piedra— el poder de imaginar ha correspondido siempre a una objetivación de las imágenes. El hombre artista, que ya imaginó, antes de revelarse al mundo como tal, se ha visto eternamente impelido a ello por condición de la naturaleza humana, siempre propicia a exteriorizar sus mundos íntimos. La poesía, arte imaginativa por excelencia, es, de todas ellas, la que mayores posibilidades de exteriorizar sus imágenes tiene, por la misma condición de ser un arte en el que el pensamiento se vuelca, casi íntegramente, sobre la palabra. Sin embargo, en ella se hace necesario, una vez traducida la imagen en forma visible,

retraducirla en la imaginación del lector para con eso asimilarla en lo posible con su primitiva esencia. Por el arduo proceso —viaje con billete de ida y vuelta— va perdiendo la imagen sus más puras calidades artísticas, dejando algo de sí en cada estación del trayecto.

En la pintura, la imagen está materializada. Se tradujo en color, en forma. Pero todo ello a costa de su vida. Un rostro en un cuadro, aunque “parezca que está hablando”, no lo está. Perdóneseme la perogrullada. Y esta imposibilidad de hablar, de moverse, o para no referirme sólo a las figuras, esta detención del *fluir vital* —o esencial— de las cosas, lleva en sí su limitación como traductor de la imaginación del artista. Ved, si no, cuando en el cine, por una interrupción cualquiera, se quedan fijas las imágenes en la pantalla. Nuestra primera impresión es de desasosiego. El ritmo que íbamos llevando con el devanar del film ha quedado roto y ahora somos nosotros los que, por la inercia, nos adelantamos, como cuando el automóvil en que vamos se detiene de pronto. No es que la imagen que aun aparece sea desagradable; puede, incluso, ser bella. Es que ha perdido su correspondencia con la mente del realizador del film, que la imaginó y la llevó a cabo en movimiento. Precisamente, el cine ha obtenido uno de sus más legítimos triunfos porque es el único arte —bienaventurado su predecesor, el “*Phenakisticopo*” de Plateau—² que supo sincronizarse con la vida. Y más aún: con nuestra vida actual, caracterizada por un romántico amor a la acción, al movimiento. Toda la fantasía de Julio Verne, que nos llevó al fondo de los mares y a las dormidas llanuras de la Luna y que galopó sobre los cinco continentes tuvo aún al libro como vehículo. Hace cincuenta años había que soñar leyendo. El ensueño permanecía preso entre las páginas del libro, y la mariposa sólo agitaba sus locas alas a una descarga eléctrica, resultante del contacto de dos fantasías de nombre contrario; la del autor y la del lector. Ahora, gracias a los prodigios de la cinematografía, soñamos viendo. Se ha rasgado el velo de Isis que nos ocultaba el melificar de la fantasía en celdas hasta ayer inaccesibles. Y este magno suceso que es el pensamiento humano vio de pronto abiertas de par en par las puertas de su recoleto laboratorio, y, ya descubierto el íntimo trabajo de sus abejas, inició su vuelo por el mundo exterior.

Existe, como cualidad esencial del cine, el deseo de narrar, y de narrar con imágenes y no con palabras. Con las imágenes que por sí solas —al decir de Eisenstein— vienen a narrar todo lo demás: el asunto, la acción, el gesto, la tesis de la obra. Todo lo que la palabra no puede explicar por sí misma —limitada como está a la expresión oral de los conceptos— el cine lo sugiere con una imagen o una sucesión de ellas. Pensamientos, deseos, recuerdos, se nos presentan en el cine con una diafanidad y una belleza ejemplares. Basta un enfoque, un cambio de perspectiva, un *gros plan* y el relieve que con ellos adquieren los sucesos —hombres y cosas— estará gritando su calidad de hecho estético.

ELOGIO DEL GESTO

El cine —glosando las palabras de Nietzsche, aplicadas al filósofo— puede no tener razón, en cuanto a ciertas obras y a determinados procedimientos. Pero su ser mismo tiene razón, porque es la expresión de una época histórica. Tema de una etapa de vitalismo total, el cine contiene los elementos necesarios para expresar lo contemporáneo. “La cultura se ha objetivizado, se ha contrapuesto a la subjetividad que la engendró”, afirma Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*. La cultura ya mira al espectáculo en torno y, comprendiéndolo en sus valores esenciales, los asimila para inyectarse un vigor que comenzaba a faltarle. Y es curioso ver cómo la cultura se ha enriquecido con el aporte de un mecanismo que parecía en sus albores limitado a entretener a los niños del domingo con sus institutrices.

Al hombre fáustico le place ver la vida tal como se desarrolla en sus semejantes. Al “nada interesa tanto al hombre como el hombre mismo”, de Goethe, responde el cine con la vivisección de los instantes definitivos de la existencia humana. El hombre se ve en la pantalla tal como es; y si el teatro le daba una impresión de falsa realidad, por la realidad misma de los actores, el cine, al abrir su ventana en la penumbra de la sala, nos mete por los ojos todo un maravilloso panorama que, como los fondos de Leonardo, nos lleva a las más insospechadas lejanías.

El cine nació a su debido tiempo. A la efemérides actual no podía bastarle el periódico, o el libro, ni aún la fotografía. Necesitaba algo que objetivamente contuviera el dato captable por la vista, de un modo total. Tal vez por ser un arte contemporáneo a nosotros —tiene los mismos años que nosotros los primeros futbolistas, como dice Fernando Vela en su ensayo “Desde la ribera oscura”— es por lo que le ha costado trabajo verse incorporado a las artes, con carta de naturaleza en todas las estéticas. Era una cosa tan cercana, habíamos ido siguiendo su evolución desde los primeros films norteamericanos y franceses —aquí los hombres precursores de “Vitagraph” y “Gaumont”—que nos parecía algo de profanación traer al templo de las nueve musas la agitada respiración de Pina Menichelli⁴ en los instantes desesperados y los círculos con que el piel roja iba estrechando a la carreta indefensa en medio de los desiertos de Arizona. No tratamos de investigar si en el aparato de los hermanos Lumière, había una estética original y nos contentamos con domesticar aquel nuevo bichejo, haciéndolo tributario de las pasadas estéticas, desdeñando el examen concienzudo de sus posibilidades. Así, mantuvimos el cine como un arte, —si es que alguna vez nos dignamos darle tal nombre— menor, incapaz por sí solo de ser vehículo de una nueva sensibilidad. El cine, criado y bufón de las demás artes, fue para el intelectual de hace veinte años un espectáculo que cabía en todas las ferias, como la zíngara que nos echa la buenaventura o el hombre serpiente que arrastra su mezuquina figura sobre la alfombra de todos los asombros infantiles.

¡Ah! pero ya era espectáculo. Ya contenía cierta virtud plástica que nos hacía detener los ojos ante él, porque intuíamos, en un grado entonces mínimo, el fondo de belleza latente en sus primeros ensayos. Unos años después, ya sería, además, artístico. Ved como en "El regador regado" estaba en germen todo un tratado de estética, todo el contenido artístico del cine que, calificado más tarde como décima musa por Cocteau, ha logrado instalarse definitivamente en el Parnaso.

No la letra impresa, sugeridora de situaciones, ni la fotografía, que eternizaba una sonrisa o un gesto apesadumbrado. El retrato animado, el "moving picture" en el que caben los infinitos cambios, desde la alegría al dolor, y en el que el gesto, más elocuente que el discurso —en todo discurso hay siempre, algo de teatral, de falsa elocuencia— fuera el traductor fiel de los estados espirituales.

Apunta Béla Balazs⁵ en su ensayo "El hombre visible o la cultura del cine" que la invención de la imprenta es causa de que con el tiempo el rostro del hombre se haya hecho ilegible; "los hombres pueden comunicarse tan fácilmente por medio del papel —dice— que han descuidado todas las demás formas de comunicación". Aun reduciendo la exagerada afirmativa de Balaz a sus límites precisos, fácil nos es comprender cómo el cine —hasta el advenimiento de los *talkies*— había logrado la reivindicación del gesto. Por él y no por las palabras que en el cine de hoy tienen mucho de teatral, sale el alma a flor de piel. Alma y materia logran en el film mudo la más perfecta colaboración; porque el haz luminoso que imprime vida a la pantalla lleva entre sus moléculas radiaciones X para el alma, que atravesando el rostro del artista ponen al descubierto, por un proceso de nueva taumaturgia, los pliegues más escondidos de nuestra íntima personalidad, esa que no se había revelado antes con tal fuerza, ni en el teatro, en el que la palabra reclama para sí toda la atención o la mayor parte de ella, del artista . . . Para el actor teatral decir bien siempre será de mucha mayor importancia que expresar con el gesto la honda significación de las palabras.

Para Luis Delleu, desde el teatro griego no habíamos tenido un medio de expresión tan intenso como el cinematógrafo. Yo afirmo más aún: el cine es el único medio perfecto de expresión que ha aparecido sobre la tierra. La expresión griega, encerrada en el límite convencional de la máscara, tenía un goce y un dolor "fijos" en los que, si no podemos menos de reconocer gran belleza, concordante con los postulados de orden y norma que informan la totalidad del arte helénico, faltaba ese *élan vital* que nos ha traído todo el arte posterior. Aun hoy mismo, si O'Neill introduce en sus dramas la máscara, lo hace como recurso de plástica dramática, en la que está bien el gesto inmóvil. Ya he apuntado antes que en el teatro el elemento principal es la palabra, fuera de la cual gesto, ademán, quedan en un plano secundario. Pero en el cine no. El cine trajo al siglo XX, con el énfasis de lo blanco y lo negro, el énfasis más capital del gesto. Por él hemos

comprendido toda la filosofía de Chaplin: gesto y ademán, en suma objetividad, que se resuelven en una ligera contracción del labio superior sobre el que se está dormida la mosca del bigotillo, o en el desdeñoso puntapié al cigarro, que es como el puntapié a la única luz que le resta.

Vive el gesto, la expresión, no sólo en los seres vivos. El cine también halla en las cosas inanimadas el aliento que las hace participar y colaborar en torno al hombre. El vaso de té caliente, abandonado toda una noche sobre la mesa y cuyo humo va debilitándose a medida que transcurren las horas, tiene en "El fin de San Petersburgo", realizada por Pudovkin,⁶ una expresión definitivamente hermosa. Como la librea que está colgada en el ropero del hotel sin el cuerpo de Emil Jannings, deja escapar, en "El Último", de Murnau,⁷ por las múltiples bocas de sus ojales un discurso de patetismo de buena ley.

El cine ha acercado el lente a los más recónditos aspectos de la vida vulgar, cuando no está ensayando vuelos por regiones de fantasía extraterrena. Por ambos procedimientos el cine es siempre el que da valor de documento histórico, con plena significación en el espacio y en el tiempo, a las imágenes que ha sabido captar en ese kilométrico de todos los horizontes que es el film.

SILENCIO VS. PALABRA

Y llegamos al punto más discutido actualmente. Al cometido de la palabra como auxiliar del cinematógrafo.

Hasta hace pocos años, la fotografía había bastado para que el cine se considerara como un arte *sui generis*, y como tal, se limitara a su propio medio expresivo: la imagen. El advenimiento del cine hablado, tal como en la mayoría de las películas norteamericanas se utiliza, destruye lo que en el silencio había de belleza. Al puro ver de antes sucede el impuro ver y escuchar del *talkie*. Es más: los films que nos llegan de Hollywood, aún los que mayor perfección técnica han alcanzado en este sentido, y sirvan de ejemplo "El derecho de amar", de Ruth Charterton, o las obras del notabilísimo William Powell, conceden mayor importancia al diálogo, con detrimento de los valores específicos de la imagen y del gesto. La imagen ha pasado a un plano secundario. Palabras, palabras, sólo palabras, que han roto el encanto del baño de silencio que nos dábamos al entrar en los cines. La música no importaba; cuando estábamos interesados en la película nos evadíamos, a veces inconscientes, de la atmósfera musical en que navegaban nuestros oídos. Precisamente era un signo del interés de algún film el hacernos olvidar la música que lo acompañaba. Después al terminar, caíamos de pronto en el mundo sonoro, ya quebrado el imán que nos mantenía tiranizado el espíritu. Ahora, el encanto viene roto, desde su inicio. Al entrar en la sala, entramos en plena tiranía de

la palabra. La palabra ha rebosado el valladar que le oponían la expresión y el gesto y fluye por la sala con una incontenible fuerza de río desbordado.

El cine se ha hecho teatral, declamatorio. La necesidad de que el micrófono registre cada una de las palabras que pronuncia el actor y su limitación a un determinado escenario le privan de aquel llevarnos sobre el Clavileño de las más diversas fantasías, de aquel cambio de panorama, sobre el que íbamos pasando la vista como ven la ciudad los ojos en el rápido deslizarse del aeroplano.

Según esto, ¿abominaremos del uso de la palabra en el film? No totalmente. Pero queremos para ella un empleo cinematográfico. La palabra pone los medios expresivos de que carecía el cine mudo. Una sola palabra basta para salvar toda una serie de imágenes, simplificándose así el film, que llega a ser, por ello mismo, más sincero. La palabra, pues, debe ser tratada como un recurso imaginativo que contribuya a hacer de aquél una obra perfecta de expresión. Si una palabra puede revelarnos un estado de alma preciso, una determinada situación, empléese en buen hora. Lo que no queremos para el cine es la imitación servil del teatro, con sus diálogos y sus monólogos, de una literatura que, porque no ha pretendido ser teatral, ni no serlo, es anodina y falta de todo interés artístico. Alberto Cavalcanti, el cineasta franco-brasilero, ha realizado así "*Toute sa vie*" y Florián Rey nos ha dado esa excelente prueba de la cinematografía española que es "*La Aldea Maldita*". Este film que, por lo demás, tiene el valor de un documento humano y un capítulo de historia, en el que la costumbre local, la indumentaria, el paisaje, el ambiente, todo está admirablemente tratado, este film, decía, utiliza la palabra con una economía y una proporción dignas de la mayor alabanza. Aun podría haber limitado su realizador el recurso oral a más contadas excepciones, —por ejemplo— el diálogo inicial acaso resulte de excesiva extensión, pero no podemos menos de convenir en que Rey, dando a la palabra un valor puramente cinematográfico, es decir, haciéndola ingresar como elemento supletorio de la imagen y colaborador de ella, ha logrado obtener los más bellos efectos auditivos con una sobriedad a todas luces ejemplar.

El cine oral sólo quedará definitivamente aceptado —en los films documentales y los noticiarios ya lo está— cuando haya roto las ligaduras que lo unen ahora con el teatro y cree un lenguaje, una literatura de puro valor cinematográfico. Pero siempre llevaría en sí su pecado. El de haber cerrado las fronteras; un delito de lesa universalidad, que corresponde a un pecado de orgullo nacional. El cine mudo tenía la posibilidad de traducir sus epígrafes a los diversos idiomas. Es más: éstos iban ya desapareciendo, gracias al valor expresivo de la imagen. Charles Chaplin los suprimió casi por completo en "*A woman of Paris*", su gran triunfo como director y cuyos aciertos e innovaciones de técnica hacen del mismo una de las obras maestras del séptimo arte. Y Leopold Jessener, en

"Hintertropfen" y Murnau en "El Ultimo" —que con el título de "La última risa" vimos hace unos años en la Habana— dejaron los ojos del espectador libres de la interrupción que en el desarrollo del film pone la pizarra de escuela de los epígrafes, donde se hacen ecuaciones de lógica infantil.

La palabra ha venido a cerrar las fronteras del cine, que antes de ella, cuando era sólo espectáculo, fue mensaje internacional. ¿Es que un "Acorazado Potemkin" hablado en ruso, o un "Amanecer" en inglés, hubieran logrado el éxito definitivo que registraron como films mudos? La sonrisa de Janet Gaynor, su carita de asombro ante el escaparate de la fotografía, o el trágico gesto de horror de unos de los marineros del "Potemkin" hablan un idioma universal, un esperanto nuevo, asequible a los hombres que habitan en las más apartadas y opuestas regiones de la tierra.

PARENTESIS FINAL SOBRE LOS NUEVOS MITOS

Hay en el cielo irreal de la cinematografía tres estrellas que no son Chaplin o Gloria Swanson, o Emil Jannings, ni aún Buster Keaton. Son estos tres: el gato Félix, la rana Frig y el ratón Mickey. Que es como si dijéramos las Tres Gracias de la mitología contemporánea. Como las hijas de Venus, ellos aportan gracia en la vida. Y ponen juegos de absurdo, juventud de "*ambo ato*", pura jitanjáfora visual en nuestras noches secas por el áspero tono de la lógica. Esta es locura inocente; locura que no compromete a nadie, porque no hemos de confesar el desconcierto de nuestras ideas. Bástanos una cita con cualquiera de estos tres maravillosos locos, y al mirarnos frente a ellos se nos desboca la razón y hay un naufragio de causas y efectos que hubiera horrorizado al bueno de Pánglós. Gracias a su fantasía podemos tomar una esquina de nube blanca para echarla en el cono de la torre de un castillo feudal y hacernos un helado succulento. Y Félix, el gato, utiliza un queso de gruyere como rollo de pianola.

Se goza la poesía en subvertir el orden del universo, creando a su antojo seres imaginarios y acontecimientos con los que se estrella la imaginación cuadrada del burgués. Esta, instalada en la butaca de los cines, considera las películas de muñequitos distracción inferior a su concepto limitado de la vida. Buenas para muchachos, dice. Y mira por encima del hombro a estos tres animalitos. Sin embargo, Félix, el gato, sabe escamotearle el gorro al policía de todas las esquinas, y lo guarda bajo la mancha de sombra de un árbol, burlándose de todo el ordenamiento que a Babbitt⁸ le parece inconmovible.

El aporte de poesía que Félix, Frig y Mickey han traído al cine bien vale que alguien escriba un largo ensayo sobre el contenido mitológico

de estos tres seres de excepción. Por ellos nuestro anhelo de fantasía se ve colmado hasta lo inverosímil. Y el alma que los contempla en la pantalla se siente un momento libre de la limitación circundante. Las proezas de este gato, este ratón y esta rana cuentan con más admiradores que los que tuvo nunca Roldán o, antes, el pobrecito Hércules. El culto de los héroes que la humanidad ha sentido en todas las etapas de su historia no fue nunca tan absoluto como el que ahora la mantiene absorta frente a estos diminutos héroes dibujados. En ellos nos miramos nosotros. Son el espejo de lo que hubiéramos querido ser y no somos. Su desenvuelta actitud frente a la vida, su peculiar modo de reaccionar ante un suceso determinado, que siempre resulta impelido por una virgen fuerza poética, pone en nuestra borrosa vida cotidiana una sal de leyenda. La poesía se hace reina por ellos, que son el verso.

Nos tiraniza el mito porque en el héroe mitológico coinciden las cualidades que admiramos aisladas en muchos hombres. Hay en el héroe una síntesis de lo extraordinario que se lleva tras sí prendido nuestro asombro. La actitud heroica es siempre poética, por su inusitado divorcio con la realidad *real*. Y el héroe es, sin saberlo, quien mejor utiliza las metáforas de capital significado.

Frig, Félix, y Mickey, se han puesto en la colección de nuestras devociones porque alimentan con sus hechos absurdos la parte de locura, de amor a lo sobrenatural que hay en nuestro espíritu. Como verdaderos principios elementales de la poesía, construyen con un simple decorado más hechos fantásticos que los que Aladino hacía surgir por la virtud de su maravillosa lámpara. Hechos de tinta y papel, nacidos por el soplo de un hombre genial, Frig, Félix y Mickey han ganado todos los eventos deportivos del mundo de la fantasía y dan un "handicap" a los más fuertes mitos que alimentaban a la imaginación, sedienta de lo maravilloso, del hombre.

NOTAS

*Lectura en el "Lyceum" de la Habana, 14 de septiembre de 1931. Una parte de ella se publicó en la revista *Social de la Habana* en marzo de 1932.

1. Escritor y crítico cubano (1900-1962).
2. Físico belga, notable por sus trabajos sobre óptica (1801-1883).
3. Notable director de cine ruso (1890-1948).
4. Famosa actriz del cine italiano hacia 1915.
5. Teórico y crítico de cine húngaro (1884-1949).
6. Famoso director de cine ruso (1890-1953).
7. Director de cine alemán (1889-1931).
8. El personaje de una novela de ese nombre, de Sinclair Lewis, como ejemplo de hombre mediocre y materialista.

[SOBRE LA LIRICA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX]*

(¿1930?)

La lírica de España, desde comienzos de este siglo, adquiere una fuerza y un vigor marcados, que, partiendo del llamado modernismo, importado a España por el genio de Rubén Darío, sigue una línea ascendente al través del ultraísmo y las escuelas poéticas inmediatamente posteriores a la gran guerra, mira un instante al pasado con ocasión del centenario de Góngora y se remonta con Alberti, Lorca, Salinas, Guillén, a las más puras cimas de la belleza.

Ya conocemos el camino del modernismo, que hemos de citar porque en él se encuentran los gérmenes de las nuevas doctrinas literarias. Rubén Darío, americano, bebió en Francia la esencia de las últimas escuelas: parnasianismo, simbolismo, neoclasicismo, y conoce a Walt Whitman.

Las primeras poesías de Rubén, hacia 1887, acusan la influencia española de Campoamor que por otra parte, se dejó sentir en el mexicano Urbina, en el peruano Amézaga y en tantos poetas americanos de fines del siglo pasado. Sin embargo, junto a ese fondo de españolismo, del que tantas pruebas son sus *Abrojos*, hay en Darío, a través de toda su obra, un sabor muy francés, aquel "galicismo mental" que Valera pudo ver en el poeta de *Prosas Profanas*.

El modernismo creado en América con una gran parte de materiales franceses, llega en 1900 a España con Rubén Darío que es el porta/estandarte del movimiento revolucionario. Alguna parte le cabe a Amado Nervo que en ocasiones se deja sentir en los primeros acentos de Villaespesa, en Martínez Sierra y aún en Antonio Machado.

Pero volvamos a Rubén; su obra renovadora alcanza a Salvador Rueda, a pesar de que el malagueño ha pretendido ser el iniciador en la evolución de la lírica española moderna. Sobre este punto hay una carta de Rueda a Díez Canedo, de 1925, en que el poeta andaluz parece dolerse de la injusticia que ha atribuido al americano toda la gloria de la revolución. Darío está en Emilio Carrere; en Pérez de Ayala, en Enrique de Mesa, en Manuel Machado, en su hermano Antonio, en Juan Ramón Jiménez, en el canario Tomás Morales. Cada uno de ellos, supo tomar de Darío la cuerda que mejor se avenía a su manera peculiar, ya que en Darío se contienen todos los temas y las modalidades todas de la poesía lírica.

Darío, de regreso de Buenos Aires, donde consolidó su fama, inyecta en los poetas españoles—a despecho de los que se tenían por clásicos y no hacían más que mantener la moribunda hoguera de un romanticismo trasnochado—, con un universo de ideas y nombres, de ritmos y metros diversos en los que alguna vez aparecían las formas ya

olvidadas de la más pura raíz española.

El hecho Rubén Darío vale por esto: remozó el viejo árbol de la poesía española con un nuevo horizonte en el que aparecían dioses clásicos y cortesanas modernas. Cantaba a Verlaine y a Roosevelt; era de París y de Atenas. Darío, en fin, llega del siglo XIX con el mundo en las manos y lo entrega a los poetas españoles. De ellos, unos, los verdaderos poetas, aprovechan la innovación sin perder por eso su peculiar dirección, enriqueciéndola solamente con los aportes de interés para el rejuvenecimiento de sus lirias; otros, los más, no saben qué hacerse con el regalo magnífico, y comienzan a manipular con un fárrago de temas que si en Rubén resultaban bellos, porque él les insuflaba el aliento de su brillante personalidad, en sus secuaces llega a hacerse insoportable. Apenas si hoy queda algún nombre de los discípulos de Rubén. Su poesía murió con él. El rubendarismo fue solo un nombre: el de su creador. En otro platillo de la balanza vemos a los poetas de la generación del 98—Unamuno, Valle-Inclán, Pérez de Ayala—vueltos a lo esencial español. El sentido racial que parecía perdido entre los jardines versallescos de Rubén Darío, lo vemos aparecer con fuerza notable en *El Cristo de Velázquez* y en el *Romancero* de Unamuno; Valle-Inclán hace versos duros como los acantilados de su costa cantábrica; después Enrique de Mesa, amigo del Marqués de Santillana, que en el año 1929 logró realizar su deseo de “ser cadáver español”; y con él Pérez de Ayala y Salvador de Madariaga y Gregorio Martínez Sierra en quienes brotan con mayor o menor fuerza lírica, las aguas “puras, cristalinas” del siglo de oro castellano.

Todos estos poetas, hijos espirituales de D. Miguel de Unamuno, dotados de buen gusto, ponderados, sin desbordamientos líricos, antes bien, con un espíritu de contenida fuerza, más proyectada hacia el fondo de las cosas que hacia las eclosiones de la fantasía, siendo—y esto es importante hacerlo notar—, modernos dentro de su bien estudiado clasicismo, representan, al decir de Cansinos Assens, la fuerza centrípeta y reaccionaria.

Veamos ahora —a más de la que ya estudiamos al principio— que otra fuerza, de carácter centrífugo, exterior, brillante, se hacía sentir por aquellos años en el campo de la lírica española.

El horno colorista de Rueda, en quien entronca algo de los actuales poetas andaluces, da color al andalucismo que vemos aparecer en ocasiones en Antonio Machado, y con más frecuencia en Manuel, y es el precedente de los poetas tan distantes del malagueño como lo es García Lorca en cuyos primeros versos quiere ver Díez Canedo reminiscencias. Porque Rueda, supo, en su hora—ya tan lejana—beber en las fuentes populares donde está el alma del lirismo de estos poetas. En todos ellos, y en algunos más, como el también andaluz Francisco Villaespesa, hallamos esa fuerza centrífuga que, en contraposición con el sereno cantar de los poetas castellanos o castellanistas, que hemos mencionado, mantiene la lírica española entre dos puntos que se compensan. No es extraño, ver influencias de unos en otros como en el caso especial de Antonio Machado, poeta de Castilla, aunque andaluz.

De la lucha, entre ambas fuerzas, en la que a menudo hay instantes, no sabemos si de *clinch* o de *abrazo*, nace la tercera dirección que ha recogido destellos de ambas, lo mejor de cada una de ellas—y de la que nos ocuparemos más adelante.

Hemos visto hasta aquí, cómo se produce en España en los primeros años de esta centuria, el fenómeno renovador de la poesía, que ha venido llamándose “modernismo”, aunque más bien pudiera ser “rubendarismo” o “rubenianismo”, como quiere Guillermo de Torre, ya que fue Rubén el más representativo, el verdaderamente genial entre los poetas que adoptaron la nueva postura lírica. Antes de pasar a estudiar el subsiguiente movimiento revolucionario que aparece en España en 1918, al terminar la guerra europea, hemos de detenernos a mirar, siquiera sea con la premura que el corto tiempo de que disponemos exige, las figuras de algunos de los poetas más representativos de la España inmediatamente posterior a Rubén Darío. Poetas que con él convivieron y en los que no es extraño hallar huellas del aporte del indio genial, aunque la evolución de su obra se aparta del modernismo de escuela, para seguir derroteros personales y de alta significación en las letras contemporáneas.

De ellos, citemos a tres: Antonio y Manuel Machado y Juan Ramón Jiménez.

Manuel Machado es lo andaluz, el pueblo. Su obra, limitadísima, está contenida en cuatro libros *Alma*, *Museo*, *Los Cantares* y *Ars Moriendi*. La musa de este poeta sale del pueblo, y a él vuelve. No es extraño escuchar en las noches andaluzas, de labios de algún “cantaor”, las coplas luminosas cuya esencia recogió Manuel Machado en los ventorrillos y las ferias sevillanas. En ello estriba su mérito más señalado. Así vemos cómo de la mano de su hermano Antonio, que gusta a veces también de llegarse al pueblo de su Andalucía natal, ha fabricado, con barro de “cante jondo”, esa bravía Lola, la que se va a los puertos “dejando la isla de San Fernando tan sola cuando se va”.

Profundamente español, a despecho de los motivos verlenianos que compuso el poeta, tal vez para dejar en su libro *Alma* la huella de su estancia en París y de sus lecturas primeras, Manuel Machado ha trabajado el verso clásico castellano con indudable maestría, dejándonos el poema “Castilla” glosa de un episodio del cantar de Mío Cid, tan del agrado del abuelo Unamuno.

Pero, más que eso, más que las lejanías del sueño, y los ecos de un clasicismo de innegable buen gusto, Manuel Machado vale y por ello merece el puesto señalado que en la moderna lírica española ocupa, por su enraizamiento en lo popular andaluz. Él mismo confiesa en su bien dibujado autorretrato, que su deseo hubiera sido ser un buen banderillero. Manuel Machado sale de Salvador Rueda y eleva en sus manos el sol mediterráneo—flamenco—que va después a lucir tan gallardamente aunque con distintos reflejos en las de García Lorca y Fernando Villalón.

Por contraste con él, su hermano Antonio, también del Sur, es el

poeta de Castilla, "la tierra en que nació al amor" y más que eso, es el poeta de la mesura y de la continencia verbal, el único—casi— de los modernos en que vive, alimentada con el pan de la modernidad, la tradición poética española.

Ya en los comienzos de su egregia obra lírica, quiso ser el dique para las olas modernistas que amenazaban cubrir la producción poética española de aquellos años y él mismo ha dicho: "creo haber contribuido con mi obra, y al par de otros poetas de mi promoción, a la poda de ramas supérfluas en el árbol de la lírica española". Por entonces—1899-1902—, Rubén Darío, combatido hasta el escarnio por la crítica vulgar, era el ídolo de una selecta minoría. Para ello Antonio Machado siguió un camino distinto: el espíritu. Y fue el espíritu de Castilla, la emoción del paisaje, lo que el poeta vierte en poemas como el romance "La tierra de Alvar González", que a Andremio le parece la mejor continuación moderna de la más típica poesía castellana. El sol duro, tajante de la llanura de Castilla junto con los remansos del Duero en que suena la música de los álamos a la caída de la tarde, están perennemente en los versos sinceros y sencillos del poeta de Soria.

El afán esquemático de Antonio Machado le ha llevado, últimamente, a un exceso filosófico que hace poner en fuga el puro lirismo de antes. *El Cancionero Apócrifo* que Machado atribuye a dos poetas de su invención, Abel Martín y Juan de Mairena, viene a mostrarnos esta modalidad de la que, por otra parte, siempre hallamos destellos en su obra anterior. Lo que ocurre es que, ahora, Machado desnuda a la poesía de todo lo que no es idea clara, tratando de alejarla de sí misma, para hacerla aforismo, esqueleto de palabras, a través del cual aparece el moralista, el filósofo, pero en el que apenas queda un ligero chispazo de emoción.

Claro es que ni Abel Martín, ni Juan de Mairena, ni Meneses, otro personaje creado por él para explicar su "Arte Poética" pueden ensombrecer el huerto lírico de Antonio Machado, maestro de la rima y voz de genuino acento, para el que la nueva generación literaria española tiene siempre un elogio y una palabra de admiración. . . (Juan Ramón Jiménez aparecerá más adelante en este libro).

El ultraísmo, con sus poetas Guillermo de Torre, el argentino Borges, Eugenio Montes, Gerardo Diego, Rivas Panedas, etc, vino a levantar una muralla tras la que quedaron los poetas de antes—los que no eran genuinos poetas. No pretendió ser escuela. Fue un revulsivo. Llevó a España la inquietud que caracteriza la lírica europea de la post guerra; limpió el desván de telarañas y abrió las ventanas a los cuatro horizontes. No viene a ser otra cosa, ideológicamente hablando, como se ha dicho (José Antonio Maravall) que una respuesta enérgica, violenta a una nueva realidad. Él inaugura el tono agresivo de vanguardismo que van a repetir, como un leitmotiv, sustantivo, y en ocasiones único, todas las variantes del arte nuevo.

Veamos las confesiones, mejor, las declaraciones del grupo ultraísta, que explican claramente su objeto: "Declaramos nuestra voluntad de un arte nuevo que supla la última evolución literaria vigente en las letras españolas. Respetando la obra realizada por las grandes figuras de esa época, nos sentimos con deseos de rebasar la meta alcanzada por ellas y proclamamos la necesidad de un ultraísmo, de un más allá juvenil y liberador".

Dejando de lado la polémica entablada entre creacionistas tipo Vicente Huidobro, y ultraístas tipo Guillermo de Torre, sobre si el creacionismo del primero llegado a España en 1918, había influido decisivamente en la adopción por el segundo y sus compañeros de combate en la nueva actitud estética, apuntemos el valor que en este movimiento tienen las revistas.

En esas publicaciones, de vida efímera las más, fueron apareciendo los poemas nuevos y las llamadas de guerra contra el orden establecido; *Grecia, Ultra, Reflector, Tableros*, de 1918 a 1922, en cerca de cuatro años de fervor ultraico, forman como una batería desde la cual disparaban sus cañones los belicosos poetas de la velocidad. No olvidemos en esta reseña apresurada, las páginas de *La Gaceta Literaria* que en su primera época se suma al movimiento revolucionario, con sus "torpedos en la pista".

Pero el ultraísmo, de positiva importancia en la historia literaria castellana,—ya que como dice Melchor Fernández Almagro: "Quien acaba de llegar siempre trae una nueva que importa recoger"—no significa, en la hora presente, "de vuelta ya de la región de las agudezas", como ha dicho Guillermo de Torre, su más entusiasta propugnador, otra cosa que ese deseo, ya apuntado, de acabar con el estado de espíritu finisecular. Sus innovaciones se quedan, la mayor parte de las veces, a la puerta del poema; hay en él nueva tipografía, una abolición de nexos formales y palabras inútiles pero en el fondo, sólo sustituye el romanticismo del ¡ay! por el nuevo romanticismo de la metáfora y la velocidad. Su originalidad estriba en su negación.

Por otra parte, se pensó que todo el toque de lo vanguardista estaba en confeccionar metáforas deportivas; como quien hace un cotel en su casa; como antes, para creerse romántico había que alborotarse el pelo y lanzar apóstrofes frente al mar embravecido. Por ello, de los poetas de Ultra quedan apenas dos o tres con aliento para soportar el análisis, Borges, Diego, y que a su vez, han dirigido su nave hacia mares más tranquilos; los demás pasada aquella moda, se callaron, porque no tenían verdadera vocación de poetas. Eran señoritos que hacían versos ultraicos por deporte sin dar a la poesía el acento de la eternidad que ella requiere.

En 1922 ya el ultraísmo había dado de sí todo lo que podía. Cumplido su propósito, creación de un estado de espíritu desligado del que prevalecía antes de la guerra, el grupo de sus organizadores se fue desintegrando. Pasó el período de las revistas de combate y propaganda, y Gerardo Diego cuya figura se une circunstancialmente

al movimiento de 1919, publica, tras *Imagen*, libro renovador y revolucionario—1922—una nueva colección de poemas *Soria Galería de estampas y efusiones* 1923 y *Versos Humanos* 1924, en los que aparece una patente influencia de Antonio Machado; sin que su otra obra *Manual de espumas* publicada en 1924, pero cuyos poemas fueron escritos en 1922, sirva para otra cosa que para justificar su filiación ultraica, de la que es a modo de profesión de fé.

Por otra parte el argentino Jorge Luis Borges, de cuya figura hemos de ocuparnos más adelante, abandona su contribución lírica al ultraísmo, expuesto en poemas de carácter francamente revolucionario y regresa a su Buenos Aires natal a cantar el fervor de la ciudad en versos de belleza indiscutible y por los que ocupa un lugar preferente entre los poetas nuevos de América.

Estamos pues, tras la liquidación del ultraísmo, y siempre sobre el panorama de la lírica española, que es el que nos ocupa, contemplando un lago en el que fueron removidas las aguas para dar salida a los miasmas que las iban pudriendo. A eso es a lo que los viejos llaman peyorativamente "vanguardismo", es decir, lo nuevo, lo que se diferencia de los moldes de ayer. Porque, para ellos, tan vanguardistas son los poemas de Valery, o Juan Ramón, como los de Maples Arce.

Después ha venido, al serenarse de las aguas, el regreso de los poetas a la poesía eterna. Tras el rápido volar por todos los cielos del universo conocido, la poesía de hoy siente la beatitud del reposo creador, y trabaja con fruición, activamente, conscientemente, con los materiales que han puesto en sus manos los brazos revolucionarios de ayer. "Se comienza a profundizar en las cosas por sí mismas, en su propia alma, dejando a un lado el grito y la especulación, que sobre ellas pudieron lanzarse como interesada perspectiva de grupo."

GONGORA

Pero antes de enfocar esta pléyade con nuestro débil antejo, hemos de detenernos ante un hecho, que, con la aparición del Ultraísmo, es lo más importante en la historia de la lírica española actual. Me refiero al Centenario de Góngora, 1927.

Ya se venía amando al poeta de las *Soledades* a medida que se estudiaba su obra original y eminentemente poética. El fino espíritu de Alfonso Reyes, maestro de poetas, supo hallar en el cordobés afinidades de gusto y de selección, explicándolo Pedro Henriquez Ureña, "por el impulso lírico que en él tendía a fundir colores y ritmos en una manifestación superior". Su reimpresión en la biblioteca de "Índice", de la "Fábula de Polifemo y Galatea", entre otros trabajos de exégesis de la estética gongorina, nos dan fé de la honda devoción que

desde antiguo profesa al poeta cordobés, devoción que por otra parte se pone de manifiesto a lo largo de su obra poética, en la que hay una lejana, sí, pero firme, resonancia.

Los ultraístas, queriendo tener un precedente español, han invocado el nombre de Góngora hallando en su lenguaje, enemigo del lugar común, y sobre todo en sus riquezas metafóricas, la fuente de sus pesquisas y de sus innovaciones.

El año de 1927 y sus alrededores produjo, en torno a la figura de Góngora, un gran número de publicaciones valiosas, amén de la serie de artículos con que toda la juventud literaria española registró el acontecimiento del Centenario en revistas y diarios.

Señaladamente, aparecen en el cielo de la conmemoración, primero, el libro de Miguel Artigas: *Don Luis de Góngora y Argote, Biografía y estudio crítico*; después, la edición de las *Soledades* a la que Dámaso Alonso acompaña un atinado y bello estudio crítico titulado "Claridad y belleza de las Soledades" y una glosa o versión en prosa del poema, para facilitar su lectura, de por sí de difícil comprensión y servir de guía por entre el laberinto de la metáfora y el hipérbaton, las dos flores que más amaba el genio de Góngora.

Entre la colección de libros del homenaje, publicada por la *Revista de Occidente*, está la *Antología poética en honor de Góngora*, recogida por Gerardo Diego, con una introducción en la que el actual poeta hace un acabado estudio de la cuestión de la influencia de Góngora. Y así en las cuatro esquinas de la España de 1927 se quemó incienso de público homenaje al poeta de 1627 que también—y esto importa mucho subrayarlo—era el homenaje a un poeta español, al origen español de la poesía actual; o tal vez mejor, el ejemplo que había en la Península para terminar con las influencias europeas, francesas, del modernismo, del ultraísmo, los temas del creacionismo franco-chileno, el cubismo y Dadá, para no hundirnos en el lago tempestuoso de los "ismos", que, como estrellas fugaces, aparecen cada noche en el firmamento de la poesía...

El culto de Góngora tuvo dos vestales apasionados: *Carmen* y *Lola*, las revistas—efímeras revistas—que surgieron en el momento gongorino. En *Carmen* apareció la "Egloga" de Luis Cernuda, junto con "La vuelta a la estrofa", de Gerardo Diego, en cuyo breve ensayo en prosa, el poeta ultraísta, primero, creacionista con Huidobro y Larrea, más tarde, continúa por el camino que inició con su libro de Soria.

En suplemento a *Litoral*, la brillante revista malagueña, publica Fernando Villalón, agosto de 1928, su poema "La Toriada", de puro sabor gongorino, de un gongorismo que pudiéramos llamar arqueológico. En ese momento, Góngora preocupaba demasiado a los poetas españoles. Jorge Guillén, compone su ya famosa décima de la rosa "Yo ví la rosa: clausura". . . Diego, el de los versos humanos, el creacionista, también sale al encuentro de Góngora, y lo halla, íntegro, en su "Fábula de Equis y Zeda". Rafael Alberti, que va desde los rotundos alejandrinos que vemos en su libro *Marinero en tierra*, hasta el

verso de sombra y luces de "Sobre los Angeles" y "Elegías", tiene su recuerdo lírico para el poeta cordobés y en "Cal y Canto", le ofrece una "Corrida de Toros" a su gusto.

Todo ello ha servido para poner orden en las cabezas desorientadas después de los escasos éxitos ultraicos. La limitación de Góngora ha valido de mucho. El poeta se ha habituado a refrenar sus naturales impulsos en la pendiente donde a menudo, por fallarnos los pies, damos con la cabeza en el suelo y el mérito está en perder si la cabeza, pero mantener los pies en contacto con el suelo. La resurrección de Góngora ha consagrado el culto de una forma refinada, de un verdadero arte, de una economía de recursos, en cuyo *mínimum* debe el poeta demostrar su maestría.

A partir de esa boga, el poeta español de esta hora, opone a los excesos románticos y seudorománticos, una geometría de dimensiones definidas, tratando de modelar su obra a la luz viva del espíritu. Reacciona contra el romántico aprovechando su fuerza para encauzarlo. Tomemos el ejemplo del salto de agua. La corriente libre, agitada, cuya energía potencial se pierde en fugaces vapores y ruidos inútiles, un día encuentra el dique, se embalsa, acumula energía, y se hace fuerza. El ímpetu romántico, sin dirección ni norma pierde su carga poética en innumerables ayes y gritos como anteayer, o en locuciones de júbilo iconoclasta, como ayer. Pero llega el momento en que domina el espíritu, le opone diques, le dicta normas, le recorta las orillas a ese caudal, y vemos que la poesía aumenta su energía y se convierte en fuerza. Lo que perdieron las aguas en latitud, lo ganaron en profundidad.

Ahora, antes de pasar a la segunda parte de esta lectura, es decir, antes de entrar en el campo de la poesía americana, anotemos con la brevedad que requieren los límites del tiempo, los nombres de los más significados poetas españoles de la hora presente.

Hay, en primer lugar, dos de ellos, que, por su prematura muerte, dejaron su obra incompleta: Ramón de Basterra y Fernando Villalón.

Ramón de Basterra, vasco, de recio temperamento, se yergue solitario en el panorama de la poesía de hoy, como un picacho de su Pirineo natal. La emoción de lo histórico impregna toda su obra, y se vierte en pinceladas enérgicas, que a menudo nublan el panorama puramente lírico del poeta, para dar una sombra de prosa a sus conceptos. Los títulos de sus libros, más que otra cosa, pueden servirnos para detallar la fisonomía de este poeta: *Las ubres luminosas*, 1923, *La sencillez de los seres*, 1923, *Los labios del Monte*, 1924 y *Virulo* del mismo año.

Basterra, español esencial, halla en las ubres luminosas de la Ciudad eterna, el aporte de Roma al espíritu español y traduce su hallazgo en alejandrinos de fuerte esencia castiza. De su vida extranjera, pasa el poeta a contemplar lo suyo, el Pirineo, la montaña vasca y allí canta la sencillez de los seres y los valles tenebrosos. Su última obra *Virulo* muestra ya una influencia de los poetas más jóvenes, y ciertos recursos de filiación gongorina, influencia que, hemos visto, nótase en casi

todos los poetas que escribieron alrededor de 1928.

Más interesante que la de Bastera es la figura de Fernando Villalón, por su constante anhelo de perfección y las diversas maneras que aparecen en su obra. De Pedro Salinas son estas palabras: "Villalón era un perseguidor de la poesía, pero iba siempre con los ojos vendados. La perseguía a trompicones, tropezando. Tenía la suerte de atrapar a lo fugitivo alguna vez por un talón, por un brazo; luego se escapaba. De esas breves posesiones y huidas son las huellas de sus poesías". Y es cierto. Villalón comienza por pasearse a caballo por su Andalucía la baja, con la fanfarrona actitud del garrochista; así le vemos en el retrato del poeta, hecho por José M. Labrador. Luego, con *Romances del ochocientos*" (1927), se despide de su andalucismo local. Quería huir del amaneramiento. Su Andalucía la sintió más en la entraña; dejó de ser el señorito torero y se ahondó en misterios de espiritual transcendencia. De esa nueva actitud ha dejado entre otras cosas, un fragmento de poema cosmogónico "El Kaos", donde se echa de ver una notable evolución hacia las formas más interesantes de la poesía libre, profunda que tan bien sale de la pluma maestra de Rafael Alberti.

Federico García Lorca es uno de los poetas mejor dotados de su generación. Gitano, con la simpatía no aprendida de su tierra, es embustero y locuaz, exagerado y fantástico. En suma, es poeta. El gitanismo de García Lorca, bien prendido en su *Romancero*, donde se quiebran las luces esenciales de lo flamenco, había posado antes, en buen número de sus *Canciones*. De ellas, salta en forma de requiebro, del tú por tú, irreverente casi a la "Oda al Santísimo Sacramento del Altar", en donde vemos, no ya lo externo pintoresco, que nos salta a la lectura de cualquiera de sus romances, sino la esencia lírica del Mediterráneo. Él mismo ha dicho: "yo tengo el fuego en mis manos" y ese fuego lo utiliza el poeta, lo mismo para encender un cirio al paso trágico de las procesiones, que para iluminar una esquina de cielo donde reside el alma de Antoñito el Camborio.

De su viaje a los Estados Unidos, García Lorca volvió a España con un nuevo aliento para su poesía. En su libro inédito *Poeta en Nueva York*, hay horizontes de mayor amplitud y le vemos cantar al "Rey de Harlem" y a la "Ciudad sin sueño" con la voz sibilina, amplia, desorbitada, que marca una de las maneras, la más reciente, de la poética contemporánea de Alberti.

García Lorca, como el autor de "Sobre los Angeles", cultiva el teatro con fortuna y ha estrenado *Mariana Pineda*, *La Zapatera Prodigiosa* y recientemente *Bodas de Sangre*, tragedia rústica esta última que ha venido para afianzar su nombre entre los más distinguidos mantenedores de la poesía dramática española.

La Andalucía que nos dio a Bécquer, a Juan Ramón Jiménez, nos ha dado este nuevo caso poético que se llama Rafael Alberti. En estos tres hombres, Andalucía está presente, con una presencia de luz alta y espiritual. García Lorca ha caminado largas jornadas sobre la tierra andaluza, y aún tiene en los zapatos el polvo del Albaicín, que huele a

albahaca y a canela. Alberti se quema vivo en una hoguera de luces extraordinarias. Lo romántico de Bécquer y Juan Ramón Jiménez ha dado en Alberti maravillosas violetas. Pero como ha nacido a la vida con el cine, y nació a la poesía con el ultraísmo, es decir, con buena salud, admira aunque de pasada los recuerdos de corazón adentro. Alberti, ya desde sus comienzos, sabe lo que se trae entre manos. Aún entonces, el poeta juega limpio el divino juego. Por eso, porque juega limpio, abandona pronto las maneras de moda y después de rendir culto al llamado vanguardismo—tranvía y aeroplano—y a Góngora con el romance, el soneto, la silva, de un barroquismo de buen sentido, en su libro "Cal y canto", pasa a entrar en el cielo sin fondo de la poesía absoluta, y trae a la lírica española un enjambre de ángeles inventados, extraños, cenicientos, buenos y malos, alegres y dolorosos. *Sobre los Angeles* (1927-1928) marca en la estética de Alberti el comienzo de una manera sin vestiduras poéticas, de academia, que le lleva a planear, en sus *Elegías* por alturas árticas de belleza inexpressable.

El teatro poético español se ha enriquecido con la obra de Alberti *El hombre deshabitado*.

Jorge Guillén, con Salinas, con Alonso, pertenece al grupo de los que llamaríamos poetas universitarios en los que impera la serenidad, el buen gusto, acaso, acaso, un poco de frialdad. Por ellos se está poniendo de moda un nuevo mito, el llamado neoclasicismo, falsa denominación, por cuanto por clásico hemos de entender—con Juan Ramón Jiménez,—lo actual, lo vivo y con Goethe,—lo saludable. Se habla ciertamente del clasicismo de la nueva generación sin tener en cuenta que esa nueva generación no vuelve la cabeza al pasado, en un deseo arqueológico de coleccionador de antigüedades, sino que, por el contrario, intenta incorporar su poesía a la corriente de lo lírico eterno.

Pero volvamos, el tiempo lo requiere, a Jorge Guillén. Guillén, ha escrito José Bergamín, es un escarmentado de Góngora y de Valery, y de Juan Ramón. Es cierto. Pero añadimos nosotros, de la experiencia queda un rescoldo, y el escarmiento en este poeta, ha dejado en lo exterior un gusto por la forma, por el orden y la medida, como traducción de un pensamiento de universales implicaciones, en el que la sustancia poética vive aislada entre las cuatro paredes de cristal del raciocinio. El libro de Guillén, *Cántico*, es el resumen de una concepción de pura poesía en el que convergen todos los valores espirituales creadores de la verdadera razón poética.

Con Pedro Salinas la poesía permanece quieta, invariable—caso parecido al de Guillén—, a través de las modas literarias de los últimos años. Hay en ella una íntima confianza de ser así, por convicción y también por el sentido de perfección. Pero, a diferencia de aquél, el *Seguro azar*, de este poeta, va hasta su último libro *Fábula y Signo* con una comprensión de la vida, y de las cosas, más humana, tocada con un leve humorismo. Sus imágenes—acierta a expresar Souviron en un estudio reciente—, están producidas al contacto con las realidades pero perfeccionadas con una larga experiencia, intensa, mejor, del mundo sensible.

Gerardo Diego, recopilador de una antología parcial, pero de gran importancia para el conocimiento de algunos de los más destacados poetas españoles de esta hora, ha pasado, en un ir y venir de tanteos, del creacionismo, con su amigo el chileno Huidobro, al tradicionalismo de sus *Versos Humanos* por los que ganó, en 1925, a medias con Alberti, el Premio Nacional de Literatura; de ahí otra vez al creacionismo. Supo del momento gongorino de 1927, y por último, se instala en una postura suprarrealista. Su poética indecisa, cambiante, conserva dentro de esa indecisión, un acento de buen gusto. Es poeta a pesar de sus veleidades, o mejor, tal vez por ellas.

Debiéramos aquí, antes de salir del panorama español, referirnos a las mujeres poetas como la limpia, la sincera Ernestina de Champourcín, en quienes la naturaleza femenina cede el paso a la condición de poeta, haciendo de ella un poeta mujer, no una mujer poeta; a Josefina de la Torre, delicado temperamento que conoce el sabor del Atlántico y lo traduce en poemas de ingeniosa perfección. Hablaríamos también de Concha Méndez y de Carmen Conde, y puestos a citar nombres no quisiéramos silenciar el de Manuel Altolaguirre, dirigente, con Emilio Prados, de la importante revista malagueña y española *Litoral* (1926-1929). Altolaguirre, joven, nació en 1905, ha dado en su libro *Soledades Juntas* un altísimo ejemplo de dignidad. Y con él, su compañero Emilio Prados y José María Souvirón y Luis Cernuda, cuya obra, escasa, contiene aciertos admirables. Y el superrealista Vicente Aleixandre, y el interesantísimo Juan Larrea, que fundó con el peruano César Vallejo su revista *Favorables Paris Poema* y es uno de los líricos más inspirados y originales.

Pero no es posible citarlos a todos. Bástanos afirmar, una vez más, que la actual generación de poetas españoles, es acaso la más brillante de cuantas han florecido en la Península. Sin escuelas, sin grupos, al modo individualista tan típicamente español, por ellos vive España un momento de pura poesía.

NOTA

* Conferencia pronunciada en La Habana en la llamada "Universidad del Aire" (¿década de 1930?).

LA LIRICA HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XX *

(1930)

El panorama de la nueva lírica americana es difícil de observar. Se

pierde la vista en el enjambre de poetas y de grupos literarios. Algunos de estos últimos aparecen más distintamente alrededor de sus revistas; y así, podemos señalar, en México, los poetas de *Contemporáneos*; en la Argentina, los de *Martín Fierro*, y *Proa*; en Uruguay, los de *La Cruz del Sur* y *Alfar*. Sirvennos, además de guía y espectáculo, a la vez, las antologías, que de tiempo en tiempo van recogiendo, con mayor o menor acierto, lo más representativo de los parnasos nacionales.

Pero antes de situarnos en el momento, recordemos que la poesía de América presenta en este primer tercio del siglo una notable capacidad de asimilarse doctrinas y credos estéticos que le han venido de fuera. Este continente, abierto a todas las rutas y a los más diversos vientos, adquiere fácilmente las modas y costumbres que Europa le envía en las maletas de los viajeros que han pasado por París o por Madrid; y que en los cenáculos literarios de los cafés y en las revistas juveniles exponen las novedades que andan sueltas por los cielos de Europa. Por otra parte—y como afirmación de una fuerza de raigambre americana—, se destacan en las diversas repúblicas, movimientos de literatura nacionalista, dando con ello lugar al tantas veces discutido problema del americanismo en contraposición al universalismo de la lírica. A ello hemos de referirnos más adelante. Permítasenos, ahora, volver la mirada hacia los primeros años de nuestra centuria, para ver cómo se va liquidando el estado de espíritu modernista, para dar paso a las corrientes que, como el Creacionismo de Huidobro, el Ultraísmo de Borges, el estridentismo mexicano, colocaron a Iberoamérica en una postura juvenil, desde la cual le ha sido posible incorporarse a las más recientes direcciones de la lírica castellana.

Sabemos ya que el Modernismo nació en América, con sangre francesa. Gutiérrez Nájera y Julián del Casal descienden espiritualmente de Francia. Del mismo modo, Silva, Rubén, Martí, bebieron en sus fuentes. La estancia de Rubén Darío en Buenos Aires y la publicación allí, en 1896, de sus *Prosas Profanas*, fija en esa ciudad la capital geográfica del modernismo. Agrupadas alrededor de *El Mercurio de América* vemos las notables figuras de Ricardo Jaimes Freyre, de Leopoldo Lugones, de Leopoldo Díaz. En Montevideo, surgió un poeta cumbre: Julio Herrera y Reissig, que llena con su poderoso aliento varios años de historia literaria y en el que Guillermo de Torre ve como un precursor del creacionismo, y cuya influencia en Huidobro es tan señalada. En México nos encontramos nada menos que con Gutiérrez Nájera, fundador de la *Revista Azul*, y más tarde, con Salvador Díaz Mirón, cuyas *Lascas* aparecieron en 1901. Después, Amado Nervo, y por los años de 1900 a 1903, José Juan Tablada, Efrén Rebollo y Enrique González Martínez. En Venezuela, poco interesante en lo que a lírica se refiere, señalemos los nombres distinguidos de Rufino Blanco Fombona y Andrés Mata; Colombia, después de haber dado a la literatura a José Asunción Silva, uno de los creadores del modernismo, nos ofrece la destacada personalidad de Guillermo Valencia que influyó no poco en los poetas del Continente.

Entre nosotros—Cuba realizó un notable aporte al modernismo—hay que contar, tras Martí y Casal, a los Urhbach, a Juana Borrero.

En Chile, anotemos los nombres de Pedro Antonio González, iniciador del nuevo espíritu, Miguel Luis Rocuant, Francisco Contreras, Magallanes Moure.

Y en el Perú, el regular poeta y hombre detestable José Santos Chocano.

Ya vimos también como el modernismo, una vez elaborado en América, pasó a renovar el ambiente acartonado de España. Tras la eclosión modernista—de la que tantas muestras rezagadas quedan aún entre nuestros círculos literarios—personajes anacrónicos, con un gesto estereotipado de desprecio para la joven lírica que ha de arrinconarlas definitivamente, como trastos inútiles, en el desván de las cosas viejas; tras esa eclosión modernista, digo, América ingresa en las nuevas corrientes literarias que atraviesan el Mundo. Ello lo hemos de ver al estudiar, siquiera sea a grandes rasgos, los diversos grupos de poetas que trabajan y crean en nuestras repúblicas.

Así, internémosnos en México, que geográfica y espiritualmente, se halla tan cerca de nosotros.

MEXICO

Iniciemos su estudio con unas palabras de Enrique González Martínez, en reciente ensayo sobre la lírica de sus país: "A principios de este siglo la poesía mexicana era ya rica en matices. Junto a la gracia moderna y elegante de Gutiérrez Nájera, se alzaba la perfección marmórea de Díaz Mirón y la clásica nobleza del autor de "Poemas rústicos" coincidía con la nota sentimental y la canción romántica de Urbina, al mismo tiempo que con la inquietud ondulante y la confidencia en voz baja de Nervo". Con ellos se instala el modernismo. Hay en esa época, también, el fino espíritu clásico de Icaza, y el comedido y puro de González Martínez. Este último se nos hace importante, porque en pleno florecimiento de lo artificial rubeniano, lanzó su grito,—no, su grito, no, este poeta no grita, su palabra—de liberación estética, con su famoso verso: "Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje". Era el cisne de Leda, que aún navegaba en los estanques otoñales; González Martínez sabe que en el engañoso plumaje del verbo, piérdese las más de las veces, la fina esencia lírica. Por eso, este poeta se ha hecho humilde, se ha hecho fuerte contra las sirenas melódicas que le rodeaban. Y de su voluntad ha nacido una poesía íntima, plena de significados, altamente simbólica, contenida en versos de notable belleza, como los que componen sus libros *El romero alucinado* y *Las señales furtivas*. Sin embargo, creemos con Pedro Henríquez Ureña, que hace más de diez años no tiene ya nada nuevo que enseñar. La influencia que ejercía sobre las generaciones jóvenes cedió ante el mexicanismo de Ramón López Velarde, muerto en 1921 y

José J. Tablada. Con ellos el poeta de los cuatro nombres: el que hasta hace poco era Porfirio Barba-Jacob. Mañana no sabemos cómo se llamará. Pues este Barba-Jacob, que antes era Ricardo Arenales, aunque colombiano de nacimiento, es poeta mexicano, y como tal lo señalan las críticas de ese país. Su posición en la poesía moderna es una combinación simbólico-modernista, y lo que él trataba de obtener con sus trascendentalismo piérdese a menudo en reminiscencias de retórica rubeniana. Su obra se halla dispersa en periódicos y revistas. Su existencia atormentada y bohemia no le ha permitido reunirla en volúmenes.

Llegamos ahora a Alfonso Reyes, verdadero caso de hombre de letras moderno. Amaneció a la literatura al tiempo de la revista *Savia Moderna* de la Sociedad de Conferencias. Luego, hacia 1909, llegó al Ateneo. Alfonso Reyes trabajó siempre y trabajando en Madrid, ahora en Río de Janeiro, como representante diplomático de su país, mantiene vivo a donde quiera que va, su amor por la literatura mexicana,— “¡oh mía, exclama: tú fuiste un crucero del destino”.— tamizado por un buen gusto de filiación gongorina. Actualmente en el Brasil, edita su correo literario *Monterrey* y ha publicado folletos y libros como su *Romance del Río de Enero* y antes sus *Casi sonetos* de extraordinario interés para la literatura mexicana del momento.

Agrupados alrededor de la revista “Contemporáneos” vemos a Xavier Villaurrutia, a Jaime Torres Bodet, a Salvador Novo, a Pellicer, a Gorostiza, a Ortiz de Montellano, a Enrique González Rojo. De ellos, algunos surgieron del llamado Ateneo de la Juventud. Otros,— Villaurrutia, Novo,—aparecieron hacia 1922. Dos tendencias pueden señalarse en este grupo de poetas: los puros, Villaurrutia, Gorostiza, Montellano, Novo, Torres Bodet, el más occidentalizado de todos ellos y el más joven de los clásicos hispanoamericanos; y los nacionalistas, mantenedores de un espíritu de fino mexicanismo intelectual, donde, desde luego, faltan las fáciles conquistas de lo exterior pintoresco, González Rojo, Pellicer, y otros.

En el primer grupo milita Genaro Estrada, actualmente Embajador de su país en España y fino poeta, que en sus dos libros *Escaleras* (Tocata y Fuga) y *Crucero*, ambos de 1928, apresa notables momentos de emoción poética pura.

En grupo aparte, y en el año 1923, aparecen los estridentistas. El estridentismo mexicano, al frente del cual vemos la figura de Manuel Maples Arce, es un joven y ya viejo movimiento revolucionario que guarda gran semejanza en sus procedimientos con el Ultraísmo español. También él fijó manifiestos en las esquinas de la ciudad y trataba de asegurar sus conquistas con gritos de reto y puños cerrados. Se aparta de aquel movimiento de vanguardia, por sus implicaciones sociales. En México preparado por sus revoluciones, se podía cantar a Lenin, y al comunismo, y así se hizo, con un romántico espíritu de niño travieso que se lanza un día a apedrear las farolas de la calle.

Del estridentismo quedan algunos libros: *Avión*, de Luis Kin Taniya, *España y El viajero en el Vórtice* de Germán List Arzubide y *Los Poemas interdictos* de Maples Arce.

Hemos de señalar, antes de salir del panorama literario de México, la excelente antología de la Poesía Mexicana Moderna, editada por Jorge Cuesta en 1928, bajo los auspicios de "Contemporáneos" y la de Genaro Estrada, *Poetas nuevos de México* (1916).

CHILE

El florecimiento de Chile comenzó tarde. Este pueblo inteligente y práctico, al desligarse de las cadenas del coloniaje, se dedicó con ahínco a forjar su nacionalidad. Quiso primero vivir, para después cantar. Por ello, en Chile, el romanticismo tiene escaso arraigo, y se limitó a unas voces sin mensaje. Llega después el modernismo, al alba de 1900. Con él, con sus conquistas formales, ya se puede hacer poesía propia, y a partir de ese momento, con Magallanes Moure y Gabriela Mistral, iníciase un ascenso hacia climas líricos de genuina belleza, en el que vemos, además de los dos nombres citados: Vicente Huidobro y Pablo Neruda. Tras ellos están los poetas de vanguardia, de esa vanguardia tan desacreditada ya, entre los que podemos citar algunos nombres: Clemente Andrade Merchant, Julio Barrenechea, Raúl Cuevas, Juan Florit, Rubén Azocar y muchos más. Sin embargo, pocos de ellos dan una nota personal de verdadero contenido lírico, limitándose los más a realizar travesuras infantiles con imágenes superficiales y externas.

Por ello, la lírica chilena, hay que ir a encontrar en los poetas de 1923, por los que Chile es un nombre importante en el panorama literario de Hispanoamérica.

Gabriela Mistral, fuerte y delicada, es uno de los cuatro o cinco dioses Mayores de la poesía americana. Ella le habla de tú a Cristo, a quien conoce al través del Evangelio y de la Cruz, se afina la voz áspera para acercarse a los niños; conoce un solo amor humano, que se le va una vez, sin aguardar el mandato divino. Todo ello lo traduce en versos que distan de ser perfectos, mas que encierran en sí una carga emocional, violenta, de seco sarmiento y de tierra calcinada por el dolor de su *Desolación*, palabra amarga que sirve de título de su único libro de versos.

María Monvel y María Rosa González, se apartan apenas del feminismo lírico de Juana de Ibarbourou, de Alfonsina Storni; en el que en general están inmersas las poetisas americanas de esta hora. En Chile, además de ellas, canta Winnet de Rokha sus *Formas del sueño* cuaderno de poemas de bien orientada modernidad.

Vicente Huidobro, inventor del Creacionismo es uno de los primeros poetas que se adueñan del mundo geográfico, y lo maneja a su sabor,

fragmentándolo en innumerables imágenes de caleidoscopio. Huidobro publicó en su país varios libros de poemas. *La gruta del silencio*, 1913, *Las Pagodas ocultas*, 1914, y *Adam*, 1916, obras llenas de reminiscencias simbolistas y rubenianas. En 1916 realiza un viaje a París y allí se pone en comunicación con Pierre Reverdy, que, con Huidobro, pretende la paternidad del Creacionismo; y de su estancia en la capital francesa regresa a España con sus libros *Horizon Carre*, *Ecuatorial*, *Poemas árticos*, *Tour Eiffel*, en los que se contienen las conquistas de la nueva escuela literaria. A su regreso a Chile se rodeó de gran número de artistas y trató de formar escuela. Pero su influencia sólo sirvió, como ocurrió en España con los poetas ultraicos, para dar el golpe definitivo a los residuos modernistas que aun andaban sueltos por los cenáculos literarios.

Su última obra *Mío Cid Campeador*, inaugura una modalidad nueva en el estilo de este poeta remansado, tras las acrobacias de ayer, en páginas millonarias de vibración lírica.

Pablo Neruda es el verdadero poeta, el que mayor influencia ejerce en la última generación de su país. Neruda, glosaremos las palabras de Ricardo A. Latcham, es quien primero formula en las letras de Chile una invitación al sueño, desde su libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Su nombre al lado de los de Torres Bodet, y Jules Supervielle, está colocado en ese nivel de la poesía en el que lo real y lo irreal se confunden y en el que la emoción poética pura alcanza tensiones casi sobrehumanas.

Con su libro *Virgilia por dentro*, Humberto Díaz Casanueva ingresa en ese cauce de la poesía, en el que lo subconsciente toma viva presencia y se hace cosa de trance poético. A su lado caminan Rosamel del Valle y Genaro Seguel; el primero vive en su obra *País blanco y negro*. Seguel firma dos libros de poemas *El hombre de otoño* y *dos Campanarios a la orilla del cielo*.

Entre los poetas que llamaríamos místicos con el sentido que tiene esta palabra en Gabriela Mistral, bien distante del catolicismo de sacristía, contamos a los notables Francisco Donoso y Angel Cruchaga Santa María, y, por último hemos de escribir aquí el nombre de Carlos Prendez Saldías, cuya poesía no puede ser encasillada en ninguna escuela determinada, ya que ha conservado una serenidad constante, a través de las vicisitudes de las modas y estados de espíritu literarios. Prendez Saldías, como Arturo Torres Riosco, viven en su existencia lírica, más o menos fecunda, con recuerdos del ayer romántico, de ese tono menor crepuscular, que aparece de tiempo en tiempo, como extraña flor en los campos de la poesía lírica.

PERU

A la lírica peruana de nuestros años le falta un nombre señalado que

pueda parangonarse con los que en México, Chile, Argentina, Uruguay mantienen enhiesta la bandera de la poesía lírica. En cambio es pródiga en poetas menores, poetas del grupo "vanguardista". En ellos no queremos incluir el nombre de César Vallejo, el gran poeta de *Heraldos Negros* y *Trilce* que con Juan Larrea, el español, fundó y dirigió en París (1926) la revista *Favorables Paris Poema*, de la que sólo aparecieron dos números. Vallejo, proyectado hacia el superrealismo francés, ha vivido largos años en París, desconectado del movimiento literario de su patria. (Ahora, en 1981, pido perdón por esta ligereza).

Este movimiento, para nuestro objeto, comienza después de las parrafadas líricas del autor de "Alma América". El deplorable Santos Chocano que, al decir de González Blanco, "puso en verso la geografía y la historia natural del continente", con reminiscencias ambiciosas de Hugo, de Walt Whitman, de D'Annunzio, ha pasado por la historia literaria de América como un huracán de palabras de fuego, no siempre sincero: a menudo artificial. El Perú necesitaba un poeta menor que tradujera las esencias de la poesía en versos de íntima belleza. Así por los años de 1911 y 1912, aparece José María Eguren. Eguren lleva a la literatura peruana el esoterismo. Su poesía es generalmente hermética y simbólica. Con este poeta, escribe Mariátegui, aparece por primera vez en nuestra literatura la poesía de lo maravilloso. Lo maravilloso que ya no es lo espectacular, lo trágico íntimo; no lo exterior. Poesía, en fin de matices, de claros y sombras, recogida en 1929 en un volumen titulado sencillamente *Poemas*, gracias a la cooperación de la editorial "Amauta".

De los poetas posteriores a Eguren, Serafín del Mar y Magda Portal, ya dentro de la joven poesía se destacan por un concepto cósmico de verso, lleno de implicaciones sociales; Carlos Oquendo de Amat, que aún, al decir de Luis Alberto Sánchez, a ratos criollismo motivos indígenas y elegancias versallescas, todo ello dentro de una buena atmósfera actual: Xavier Abril, autor de un *Panorama de la nueva literatura peruana* (1930) y poeta de filiación señaladamente surrealista; José Varallanos, cuyo libro *El Hombre que asesinó su esperanza*, contiene poemas cuajados de metáforas nuevas instaladas en torno a su eje del Perú; Alberto Guillén que ha publicado una indecisa *Antología de Poetas jóvenes de América*, y muchas más cuya relación haría larga esta reseña.

ARGENTINA

El panorama de la actual poesía argentina, puede comenzar para nosotros, como para el antólogo Julio Noé, en 1900. Antes de esa fecha ya vimos lo que hay: *Las montañas de oro*, de Leopoldo Lugones, 1897, y *las Prosas Profanas* de Darío, 1896. Todo el movimiento modernista en el cual ingresan el uruguayo Herrera y Reissig, Eugenio Díaz Romero,

Enrique Banchs, Evaristo Carriego, Arturo Capdevila. Después de ellos, hacia 1915, aparece Fernández Moreno con sus poemitas de la vida cotidiana bonaerense. Ya entonces, adelantándose en varios años al vanguardismo, el eximio autor de *Don Segundo Sombra*, publica *Cencerro de Cristal*. Pero aún no se hablaba de la nueva dirección literaria. Había que llegar hasta 1918 y hasta Jorge Luis Borges, para entrar definitivamente en el nuevo espíritu de la lírica.

Jorge Luis Borges, regresa a Buenos Aires después de su contribución al movimiento ultraísta español en 1921, y funda con Güiraldes, Pablo Rojas Paz y Brandan Caraffa la revista *Proa*. Desde ella, utilizando los métodos nuevos, trata de insuflar en la lírica argentina un aliento diferente, en el que no se pierden, antes al contrario cobran mayor fuerza y más bello significado, los temas nativos. Desde la revista *Martín Fierro* se hace nueva literatura argentina y se aprende a sentir el fervor de la pampa y el *Fervor de Buenos Aires* que ha cantado Borges.

Leopoldo Marechal, de franco valor cosmopolita, tiene en su haber un libro *Días como flechas* en el que las imágenes, la alegría de un vivir sano, la sensación de ser hombre en el mundo, nos conforta.

Noráh Lange se aparta del sensualismo vegetal de las Ibarbourous y las Sáenz, para dar una nota perfecta de equilibrio mental y bien cimentado actualismo.

Oliverio Girondo—tan lejos del grupo que capitanea Borges, aunque unido a él en los comienzos de la renovación lírica argentina—es el poeta de la greguería, de fuerte aliento irónico pero ya un tanto pasado de moda.

Y muchos, muchos poetas más de los que llenan las páginas de las tres antologías publicadas hace algunos años: *Nuevo Parnaso Argentino*, recopilado por Valentín de Pedro, Barcelona 1927; *Exposición de la actual poesía argentina* que organizaron Pedro Juan Vignale y César Tiempo, que completa la anterior; y, la más interesante de las tres: *La antología de la poesía argentina moderna (1900-1925)*, ordenada por Julio Noé. En ellas leemos nombres tan significados como los de Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, González Tuñón, José Pedroni, Horacio Rega Molina, etc, etc.

Con direcciones ajenas al movimiento de vanguardia, mas poseedoras de señalada personalidad lírica, hay en la Argentina un grupo de poetas que, de silenciarlos, harían esta reseña incompleta.

En primer término Alfonsina Storni, hermana en literatura de Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y Delmira Agustini. El tono erótico que la simiente de Ana de Noalles ha dado a estas mujeres americanas—con la excepción egregia de Gabriela Mistral—informa la obra de Alfonsina Storni, la poeta de *Irremediabilmente*. Su poesía está al margen de las escuelas nuevas y, podemos decir de la poesía con Mayúscula. Alfonsina Storni hace versos de amor. Los hace bien. Eso es todo, aunque hay mucho más.

Luis L. Franco es el cantor de temas geórgicos en libros como la *Flauta de Caña* y *Libro del Gay Vivir*, por el que obtuvo, en 1924, uno de

los premios de la Municipalidad de Buenos Aires. Franco trabaja su poema con el interés del que va sembrando en el surco. En *Los trabajos y los días* (1928) recoge limpias impresiones de la vida rural argentina de las que están desterrados el grito y el dolor.

González Carbalho, trabaja una poesía honda y sincera, la poesía de los abandonados, de los inadaptados, de los humildes. Bella poesía de implicaciones sentimentales, y que, no obstante vive bien dentro de los vientos que recorren el mundo de los poetas.

Y por último, la figura simpática del autor de *De la elegancia mientras se duerme*, el Vizconde de Lascano Tegui, tipo de humorista viajero incansable, con residencia en Montparnasse. De él afirma Benjamín Carrión, que es un caso en la literatura americana. En efecto su obra como poeta lo aleja de Banchs, de Borges y lo acerca a Oliverio Girondo. Su prosa tiene similitud con la desvergonzada de Pitigrilli, y hace poemas que incluye en su libro *Cambalache romántico*, 1930, llenos de un sabor de tristeza y de desencanto. Este literato hombre original, queda, por su posición especial, fuera del movimiento literario de su patria.

URUGUAY

Entramos ahora en uno de los más interesantes panoramas de la literatura americana; el del Uruguay. Para su estudio señalemos como punto de partida los tres tiempos o zonas estéticas, que en él advierte Zum Felde: de 1900 a 1920 por cuyos años impera el modernismo, de 1920 a 1925 se hace visible la tendencia nativista. De 1925 acá, las modalidades superrealistas cobran fuerza y vigor de la mano insigne de Julio Supervielle. De esta literatura ha dicho un argentino, Jorge Luis Borges, que posee dos condiciones juveniles: la belicosidad y la seriedad. Belicosidad que emerge en Podestá, y en Trelles, en Florencio Sánchez y en Silva Valdés, la seriedad se halla en cualquiera de sus poetas—aun en el más humilde. El poeta uruguayo se busca a sí mismo con un afán de hallarse íntegramente en su obra. Es menos confiado que su vecino de la otra orilla del Plata. Por ello trabaja más.

Entre los poetas del modernismo, colocados al tiempo de los que en las demás repúblicas americanas seguían los derroteros impuestos por Rubén, hemos de contar a Julio Herrera y Reissig, a quien nos referimos anteriormente.

Herrera y Reissig marcha al par del poeta de *Azul* en aquel movimiento renovador. Acaso lo supere en originalidad y sin duda, como pionero, de las conquistas del Creacionismo—tal es la maestría con que maneja la imagen de sugerencias múltiples y su horror al lugar común. El autor de *Los Peregrinos de Piedra*, adquiere día a día mayor celebridad y se acredita como uno de los más grandes poetas de habla castellana.

El Uruguay es tierra de mujeres poetisas. De Delmira Agustini a Alicia Porro Freyre, han brillado en su cielo notables ejemplos de lirismo femenino; María Eugenia Vaz Ferreira, Juana de Ibarbourou, Luisa Luisi. En todas ellas, como en la Argentina Storni, lo erótico y lo sentimental se unen para dar una poesía preñada de significados sensuales, que van de la desolación amarga de la Agustini, al encanto panteísta de la Ibarbourou, pasando por la intensidad espiritual de Luisa Luisi. La más joven de ellas, Alicia Porro Freyre, se destaca por un tono filosófico, y cierta tendencia aún no lograda, a ir hacia la poesía pura.

Juana de Ibarbourou se ha redimido de las grillos del sexo con un libro *La rosa de los vientos*, con el que ha entrado con pie seguro en los más recientes dominios de lo subjetivo.

Dos poetas más completan el grupo de la generación de 1900. Alvaro Armando Vasseur y Emilio Frugoni. El primero autor de *Musas votivas*, *Cantos aurorales*, *Cantos de otro yo*, es a semejanza de Nervo, el poeta de las emociones metapsíquicas. Su obra está llena de inquietudes espirituales y reminiscencias de vidas anteriores. Emilio Frugoni más proyectado hacia la nueva estética, se siente joven aún y gusta de interpretar temas urbanos con cierto humorismo de sana raíz.

La poesía llamada "nativista" se agrupó alrededor de la revista "el Fogón," con el viejo Pancho por adalid. A ella están incorporados los nombres de Fernán Silva Valdés y Pedro Leandro Ypuche, el primero con sus libros *Agua del tiempo*, y *Poemas nativos*, y el segundo con *Tierra honda* y *Júbilo y Miedo*.

Entre los poetas puros del Uruguay, nos encontramos con Carlos Sabat Escasty, discípulo de Whitman, de voz cosmogónica y una de las más auténticas de la lírica americana. Sabat Escasty, es el poeta de la alegría, del júbilo de vivir, de ser parte en el concierto universal. Su poesía no conoce límites; es amplia y profunda como el mar; intensa como la naturaleza, y está contenida en sus libros *Pantheos* y *Poemas del hombre*, *El libro del mar*, *Vidas* y *el Libro de la Noche*.

Con Julio Supervielle, el gran poeta franco-uruguayo, adquiere la literatura universal uno de sus más auténticos valores. Comienza en el simbolismo con su primer libro *Poemes de l'amour triste* y llega con *Gravitations*, a la poesía cósmica y conmovida a un lirismo hecho de matices y esquinas de sueño, en donde vuelan los pensamientos casi desligados de todo contacto con lo real. Benjamín Cremieux, ha dicho de él que manipula en lo irreal con la misma seguridad, con el mismo garbo, que Montpassant en la realidad. Por eso la poesía de Supervielle es más que poesía, es sueño, ensueño lúcido, en el que las formas y las alusiones a lo real navegan un mar de sombras incandescentes.

Con una simple alusión a la buena poesía de Enrique Casarrevilla Lemos, puro poeta en su libro *Las formas desnudas*, y a Juan Parra del Riego, peruano de nacimiento pero afincado definitivamente en el Uruguay, a cuya literatura quiso pertenecer, llegamos al encuentro de los poetas más jóvenes de ella.

Ildefonso Pereda Valdés, es uno de los iniciadores del movimiento ultraísta en el Plata y fundó en Montevideo la revista *Los nuevos*. En su libro *La guitarra de los negros* ha dado una nota de gracia y de originalidad. Últimamente ha escrito un *Romancero de Simón Bolívar* de sabor clásico y americanista al par.

Alfredo Mario Ferreiro es el poeta genuino del movimiento ultraísta. Su libro *El hombre que se comió un autobús* no tiene otra importancia lírica que la de ser obra del momento de vanguardia, ya pasado a la historia.

Más importante en el desarrollo de la literatura joven,—de la poesía nueva,—es el nombre de Nicolás Fusco Sansone, excelente poeta lírico en sus libros *La trompeta de las voces alegres* y *Preguntas a las cabezas sin reposo* con cuya referencia terminamos esta apresurada relación, no sin antes hacer mención de las revistas que han contribuido a mantener el buen gusto en las letras uruguayas y que propiciaron el definitivo entronizamiento del nuevo espíritu estético: me refiero a “Alfar”, que dirige Julio J. Casal, a *La Cruz del Sur*, fundada por Alberto Rasplaces, y a la *La Pluma*, a cuyo frente va el nombre de Carlos Sabat Ercasty.

Para completar este panorama politónico de la poesía americana, réstanos aludir, siquiera sea de pasada, a Venezuela, donde cantó el poeta de los amores fracasados, del vivir romántico, que, como tantos otros ahogó su estro en la corte de Juan Vicente Gómez: Andrés Mata. Su verso está bien lejos de los estremecimientos renovadores que agitan la lírica contemporánea, y sólo es una cuerda gris en los primeros años de nuestro siglo. Andrés Eloy Blanco, inspirado y rotundo en su famoso soneto “Noche de Lima” se dejó llevar bien pronto por los fáciles vientos que soplaron un día 12 de octubre y quedó definitivamente fuera de las corrientes actualistas.

En los nuevos, Héctor Cuenca, Luis Guillermo Govea, Arvelo Larriva, Pedro Sotillo, Vicente Moncada, y sobre todo Fernando Paz Castillo, autor de un bello libro: *La voz de los cuatro vientos*, se nota una preocupación por las temas vernáculos, tratados con sencillez y buen gusto, sin los falsos estridentismos que se hicieron fuertes en la hora liquidadora de la poesía modernista.

El Ecuador, cuenta con un hombre distinguido entre los buenos poetas: Ismael Enrique Arciniegas, que ha recogido su obra recientemente en un tomo titulado *Antología Poética*. Las poesías de Arciniegas, fiel a las normas eternas de la poesía, con ser muy anterior a nosotros los jóvenes, contienen bellos rasgos; mas por estar demasiado cerca del modernismo hemos de aceptarla como el testamento de una poesía que comienza a envejecer, mejor dicho, que ya envejeció, y que se recuerda con una sonrisa amable entre los labios. Del Ecuador también son Jorge Carrera Andrade, cuyo libro *Boletines de Mar y Tierra*, 1930, marca la reacción contra los moldes modernistas, producida en su país con varios años de retraso respecto de otras naciones americanas. Con él citaremos a Humberto Fierro, a Enrique Avellán, a Jorge Reyes, jóvenes poetas en los que aún están por plasmar las conquistas de la literatura actualista.

Colombia, después de su brillante generación modernista que tuvo como jefe a Guillermo Valencia, cuya figura domina el panorama intelectual de su país durante buen número de años; después de Víctor M. Londoño, de Cornelio Hispano, de Max Grillo, todos ellos afiliados a aquella escuela, da a México y a América, el nombre de Porfirio Barba-Jacob, ya citado al hablar de los poetas mexicanos. Entre los nuevos destacamos a Gregorio Castañeda Aragón, Alfredo Gómez Jaime y a Luis C. López. José Eustasio Rivera, el conocido autor de *La vorágine*, escribió también versos de marcado sabor "nativista", sabor que informa la obra de los citados poetas.

Bolivia, cuenta con el nombre distinguido de Fernando Díez de Medina, recia personalidad de escritor y poeta en sus libros *La Clara Senda*, 1928, e *Imágenes* de una nota de depuración espiritual y bien orientada dirección lírica. El poema de vanguardia lo cantan con acierto Omar Estrella y Oscar Cerruto, aquél, proyectado hacia el paisaje andino, éste, con implicaciones sociales bien definidas. Tras ellos, apuntamos los nombres de Luis Felipe Lira Girón, Gregorio Reynolds, y Franz Tamayo.

En Centroamérica, se acusan dos perfiles, el nuestro querido Luis Cardoza y Aragón, que hizo vida parisina y compuso dos libros de vanguardia *Maelstron* y *Luna Park* en los que insertó poemas hechos a la moda literaria del momento francés cubista y Rafael Heliodoro Valle, más romántico, menos joven, pero tal vez más poeta auténtico.

Y puestos ya en trance de finalizar este trabajo, pasemos la vista por Puerto Rico, para señalar la poesía amplia y nueva de Evaristo Rivera Chevrement, y de Vicente Geigel Polanco y el acento novísimo de Luis Palés Matos, el poeta de la canción afro-antillana, sin olvidar a Luis Llorens Torres, ya un poco separado de las nuevas generaciones, y hundido en la polifonía de sus *Sonetos Sinfónicos*.

* * *

Por último, en Cuba hemos de señalar muy a la ligera, pues el estudio de nuestra lírica corresponde al próximo curso de la "Universidad del Aire," la aparición de la Antología de Félix Lizaso, y J. A. Fernández de Castro. 1926, libro que marca el fin de *la otra poesía*; y el movimiento Vanguardista de 1927, que desde esa fecha hasta 1930, fue recogido en sus páginas por la *Revista de avance*, dirigida por nuestros entrañables Mañach, Marinello, Lizaso e Ichaso, y a cuyo alrededor han surgido los poetas nuevos.

En resumen el panorama de la lírica americana de habla castellana se distingue por una gran riqueza de nombres. Dentro del acento americano, no tan francés como cree ver Max Daireaux en su *Panorama de la Litterature Hispano Americaine*, cada región ha incorporado su propia actitud, su color, su timbre, siguiendo el mismo tiempo la

evolución de la poesía desde el modernismo al superrealismo, con mayor o menor oportunidad, según las conexiones de sus poetas con las corrientes literarias del mundo.

NOTA

* Conferencia pronunciada en La Habana en la llamada "Universidad del Aire" (¿década de 1930?).

EL CIRCO

He aquí un equilibrista del pensamiento. Volatín y cuerda floja. Hay en su frase la rigidez de la percha y la curva envolvente del lazo. El talento se le escapa de las manos, como los platos del malabarista. Puede—ante nuestros ojos—sustraernos una mujer y devolverla hecha cien banderas y un conejo de indias. Puede—asimismo—transformar un conejo en mujer, y aún más. Tiene focas amaestradas—mejor que los hombres; y limpias—más que los hombres.

Come el fuego de la crítica y no se quema. Pasa—el pie desnudo—por el filo de las lenguas y no se hiere.

¿Queréis venir conmigo al circo de RAMÓN?

Hay una soberbia menagerie. El meteco y la aventurera. Producto: un intersexual. Un pingüino y su pareja: dos burgueses. La mona bailadora. El león de la Metro Goldwin, y una zorra académica. Bellos ejemplares.

¡Qué estupendo manager ese RAMÓN!

Tiene un látigo de greguerías, que sacude y saca chispas al rozar en el suelo de la pista. Focos multicolores. La tintura de las cabezas engañadas, a su luz, deja ver canas. Neutraliza el H2 O2 de las rubias.

Vamos al circo de RAMÓN.

Revista de avance, 3, Núm. 25 (1928).

RAMON DE BASTERRA

He aquí que un aciago día Ramón de Basterra tomó tren—él, tan viajador—y se hundió en el tunel egoísta de la muerte. La curva abierta de su personalidad quedó herida. Más bien: detenida.

Con la muerte de R. de B. se pierde una recia figura de las nuevas letras españolas. Recia figura—vasca—. Hierro y Cantábrico. A veces, también, el monte de verdes infinitos.

Pudo haber muerto en Roma y ella lo devolvió, al brazo la *Historia de Trajano* y *Las ubres luminosas*. Pudo haber muerto en cualquier otra ciudad extranjera y regresó siempre, más proyectado cada vez hacia la literatura de su época.

Murió en España y le llevaron en tren a sus montañas, cara al mar, a la ría babélica "cuyo numen es la energía."

De su obra quedan, además de la *Historia de Trajano* y de *Las ubres luminosas*, *Los navíos de la Ilustración*, *La sencillez de los seres*, *Los labios del monte* y *Virulo*, poema hecho de fibras luminosas—hay algo en él del tejido de las redes.

De *Virulo*, ¿qué pudiéramos decir? Que es ella la obra cimera de R. de B. En sus dos estaciones existe la emoción moderna y deportiva.

Hay en "Las Mocedades" el inquieto esperar de la locomotora pronta a tragar kilómetros de vida. Toda esa primera parte del poema, desde el "yo te quiero ver el mundo" inicial, es el arco tenso apuntado al blanco de un horizonte espectacular. Son momentos esquemáticos de espiritual anhelo hacia los viajes—hacia EL VIAJE. Cerca frágil, Pirineo, ha de saltarte Vírulo apoyado en la garrocha de su viajero impulso.

Y después, claro, el sentido filosófico se concentra, toma una dirección y va por ella a través de la segunda parte, con todo el pensamiento hecho poema: intención abstraída, fija en la intersección de los rieles.

1928, avizor siempre a todo evento que resuene en el panorama de la literatura universal, anota con pesar éste de la muerte de Ramón de Basterra.

Revista de avance, 3, Núm. 25 (1928).

**FEDERICO GARCIA LORCA. ROMANCERO
GITANO. MADRID: REVISTA DE OCCIDENTE,
1924-1927.**

Manuel de Falla: El Amor Brujo. Federico García Lorca: Romancero Gitano. Y ya tenéis clavada por dos alfileres la mariposa multicolor de la gitanería. Con la ventaja de que los dos entomólogos son andaluces en lo absoluto y conocen a maravilla las particularidades del insecto estudiado. Porque, además, ambos son artistas.

Federico García Lorca es granadiano. Tiene bien cerca, pues, el Albaicín. Esa pobre Soledad Montoya, que llora su pena negra, bajó un día de su choza y se encontró al poeta.— "Soledad, qué pena tienes".

El "Romancero Gitano" condensa a veces el misterio—Muerto de Amor, Romance Sonámbulo—de una danza ritual con los ojos absortos en los grumos sanguíneos de la hoguera. A veces,—La Monja Gitana, Preciosa y el aire—es inocente o pícaro en claros colores.

G. L. tiene que ser moreno. Como Antoñito el Camborio. Unicamente una piel castigada de sol puede absorber el claroscuro emergente del gitanismo trágico.

Hay una luz de luna amarillenta recién salida de la fragua. Y en esa luz se mueve—atajo del monte al caserío—la comparsa gitana que lleva muertos al velorio y santos a la procesión, escoltada por el negro charol de la Guardia Civil desconfiada.

¡Cómo retumba en el techo estrellado la pandereta zahorí de Preciosa!

G. L. habla gongorinamente en metáforas retorcidas—brazos de bailadora—.

¡Ay, Juan Antonio el de Montilla: cómo te mataron, cuando el toro de la reyerta subía por las paredes!

Corre Preciosa perseguida por el viento verde.
Va la luna por el cielo con un niño de la mano.
La sangre resbalada gime una muda canción de serpiente.
La luz juega un ajedrez en la celosía.
Se batían con el aire las espadas de los lirios.
Las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora.
Fachadas de cal ponían cuadrada y blanca la noche.

¿Más aciertos? Sí, muchos más. Todo el libro. Todo este libro compacto, recio, que nos hace estrenar una nueva emoción en cada verso.

El "romancero"—retama, hierbaluisa—responde plenamente al movimiento de vanguardia. Reconoce, para ello, la ideología poética actual: rebuscamiento de la imagen, que se trabaja y pule atentamente; el inusitado relámpago de la metáfora desconcertante y sutil. Y en tal marco expone el motivo popular de su tierra a los ojos del transeúnte, inicialmente engañado por ritmo y asonantes.

Y bueno fuera, en esta ocasión, reiterar que el vanguardismo no es una escuela. Es una posición. Va delante. Otea el camino. En él caben todas las escuelas que, a tono con lo actual, lleven por derroteros vírgenes de lugares comunes a las artes, a la literatura.

Revista de avance, 3, Núm. 27 (1928).

MARIANO BRULL. POEMAS EN MENGUANTE. PARIS, 1928.

Puede decirse—debe decirse—ya lo han dicho—que el libro de Mariano Brull es el libro del año literario de Cuba—ay, fuera de nosotros. Lejos. También espiritualmente. Tan lejos de nuestra pobre burguesía intelectual. Un blancor de luna hecho para ilustrar íntimos cielos. "A la mar de junio". . . Alegre. Nosotros en la tierra de enero.

Poesía pura. ¿Existe? Ahí estan los poemas de M. B. Pura poesía. El verso, porque sí. Por armonía. Por juego de agua clara. Una interferencia de luces. Alma que sale a respirar y dice su palabra a los cuatro vientos. La perfección del esotérico ritmo henchido de sí mismo y hacedor de la estrofa ilimitada. Las palabras, aladas, únense libremente por fuerza de su esencia. Rr. con Rr. MaRiano BRull: dentro, la consonancia lírica de los vocablos. Tú sabes de eso, ¿verdad, Marinello? Y acaso, también yo. . .

Pues nuestra aldea vese asombrada.— No. Si nadie ha visto el libro.— Y nosotros, ¿no somos de la aldea? —Bien. Nosotros estamos asombrados. Libro feliz. Nos trae interiores para nuestra decoración espiritual. Picasso. Valery. Y una fotografía de Europa. De esa Europa que ignoran los turistas, ebrios en el andar de la caravana acéfala. Dije Europa, y limité mi pensamiento. Del mundo. La palabra es buena. MUNDO. Orbe en que trazan sus órbitas planetas en fugaz viaje estelar. Estelas ígneas, rastro de luz viva. Agua de lumínicas escamas. Todo en aérea, frágil trayectoria. He aquí el mundo de la poesía pura. ¿A qué la lógica, si ella encarcela el alma? Lógica, la de las palabras bellas. La del sonar del mar arcano.

Lógica es luz azul de luna buena. Sin llanto ni dolor. Luna, por Luna. Porque es linda su luz. No porque es fría. "A la mar de junio". Rebota en la mar el ala pasajera. Y el agua la salpica en sal marina y seca el sol con luz de oro las alas.

Lógica alegre del reír sin causa. Risa, tan abstraída de sí misma, que apenas sabe el eco de su fiesta.

Versos de Mariano Brull, incoherentes al parecer. "Todo paisaje. Lejos. Cerca. El día en todas partes". Y, sin embargo, ¡qué red secreta y luminosa los une! Rayos que acercan las palabras solas, aisladas en el centro de la noche. Constelación de ritmos y de luces blancas. Zodíaco poblado de signos que regresan de iniciarse en luces recién amanecidas.

Revista de avance, 4, Núm. 30 (1929).

**FERNANDO VILLALÓN.
LA TORIADA. MÁLAGA, 1928.**

Acaso, acaso, Góngora preocupa demasiado a los jóvenes poetas de habla castellana. O, limitando más mi afirmación, a los nuevos poetas españoles. Y no es que deseche, por inservible, el ejemplo lírico del Maestro. Antes, veo en él un hontanar pródigo para la sed de novedad que nos impele. Novedad. He aquí lo interesante. Luego, su ejemplo ha de servirnos para enfocar, a la luz potente de su reflector, nuestra manera y nuestra emoción. Tomemos de él lo que en su poesía hay de vital, de perenne, de lúcido. Y no nos obstinemos en imitarle ciegamente, ya que en lo imitado hay siempre—por ello mismo—cierto carácter magistral, seco e inflexible.

Se me ocurren estos pensamientos al leer un poema de Fernando Villalón—*La Toriada*—bellamente impreso en Málaga como suplemento número diez a "Litoral". Este poema—de un gongorismo que pudiéramos llamar arqueológico—es, así, antiguo. El poeta se limita a situar su drama en el teatro de la manera gongorina. Y lo logra a maravilla si ello hubo de ser su fin. Pero nuestra devoción por Góngora no debe consistir en eso.

Versos hay en *La Toriada*, como estos:

". . .que agudos de metal suenan clarines. . ."
" . . .no todos los del prado combatientes
 . toros van prisioneros. . .".

cuyas transposiciones—de buen gusto, eso sí—nos hacen ver, sin género de duda, el interés empleado por Villalón en asimilarse la forma gongorina.

Hay, además, metáforas.

(" . . .el nuevo novio hermoso
que el oriente parió en siete colores")

y tantas alusiones mitológicas—Poseidón, Rea, Selene—directamente

bebidas—sin vaso—en el hueco de la mano, con agua de las postrimerías de aquel siglo XVII español, escenario de Góngora.

Y Villalón no siempre es así. Tiene versos de otro matiz, bellísimos y personales. Ejemplo: los Romances del 800, que nos ha hecho conocer "Meseta", la avanzada revista castellana.

Así, tratándose de un poeta Poeta, desearíamos de él una personal interpretación de sus ideas, gongorinamente, si él lo quiere, pero sin que la obstinada imitación arrastre en su caudal su independencia.

Revista de avance, 4, Núm. 33 (1929).

**RAFAEL LAFFON. SIGNO + . SEVILLA:
COLECCION "MEDIODIA", 1927.**

Colocaremos, pues, un signo + en la suma de los guarismos—libros—de la poética española contemporánea. Y, tras él, este libro de Rafael Laffón.

No sin reservas. Con algunas, que me sugiere su lectura: ya hecho—por otra parte—a observar—y con cuánto agrado—el buen gusto que es denominador común en la obra de los jóvenes poetas ibéricos.

¿Quiere esto decir que en Laffón decae tal cualidad caracterizadora? En conjunto, no. En algunos de sus versos—detalladamente—sí. Y ello nos indica cierta desigualdad—inconsistencia—en la temperatura de quien, como R. L., tras "Curva de Agua"—por la que hace equilibrios una troupe de lugares comunes—nos presenta "Silencio Puro".—"hilo tenso para la idea"—y "Gloria", de finísima concepción y acabada forma.

Digo, en elogio de R. L., que hallo en su libro momentos de lírica transcendencia y poemas—como los dos que ya cité y "Apólogo con cinco ojos"—bellamente trabajados. Además, están los fragmentos de "Buró de 'gran empresa':

"Señorita: saca usted un ritmo
a la Underwood, de nueva emoción",

y del "Concepto para la mecanógrafa", personal interpretación del virtuosismo actual, animador de letras saltarinas, tan lejos—afortunadamente—de aquél otro en que la pirotecnia multicolor cegaba ojos estremecidos, en escalas y arpeggios de fantasía.

Revista de avance, 4, Núm. 36 (1929).

JOSEFINA DE LA TORRE. VERSOS Y ESTAMPAS. MALAGA, 1927.

Efectivamente, en una isla de sol existe una luminosa mujer y suyo es este libro. La mujer es poeta. También dibuja estampas ingenuas con lápiz de recuerdos niños. Logra, las más de las veces, efectos lindos al trenzar con hilos de sol el juego de las olas del Atlántico sobre la arena de la isla afortunada, cuando "la voz delgada, infantil, se perdía entre las manos enlazadas" (Estampa I) en aquella alegría risueña de sus "siete años de tira bordada" (Estampa V).

Como estos aciertos hay muchos en el libro. Tiene una sensibilidad muy actual esta Josefina de la Torre.

Desde luego, hallo más logradas—en su conjunto—las estampas que los versos. En ellos su buen gusto y su lirismo pierden, en ocasiones,—la tuvieron en alto grado—su temperatura, como sucede en el "Romance del buen guiar", desafinado del resto de la obra.

De esa alta temperatura a que me refiero dicen mucho los versos, 5, 9, 16 y 17:

"Tú subes con el viento
dentro de mí,
en mi ensueño. . ." (Verso 5)

". . . un suspiro
todo luz se va en el aire.
Vivo, el ciprés se ilumina
entre los rosales blancos". (Verso 9)

"La luna, mis pies descalzos
de plata, dentro del agua". (Verso 16)

"El mar hace lentejuelas
en su pandero amarillo". (Verso 17)

En los que existen momentos—como los citados—definitivos y bellísimos.

El agua que rodea la isla de Josefina de la Torre envuelve su poesía en salpicaduras luminosas que, a veces, elévanse a lo alto y humedecen sus cabellos y sus mejillas risueñas. Ojalá pueda la frecuencia de tales caricias dejar su rastro de sal inquieta—con mayor insistencia que hasta ahora—en el alma de esta mujer poeta.

Revista de avance. 4, Núm. 36 (1929).

**LUIS FRANCO. LOS TRABAJOS Y LOS DIAS (GEORGICAS).
BUENOS AIRES: EDITORIAL BABEL, 1928.**

"Gusto a raíz, a cerro, a mañana y resina" tiene este libro llegado a nosotros desde Buenos Aires. ¿Desde Buenos Aires? No. Desde la pampa. Sencillos de una campesina sinceridad, a veces dura, como ese sol de enero que se entra por los pagos y que, "al rojo blanco, pica como una roncha".

Hay una estrofa, "La Calandria" que puede servirnos de muestra para conocer el tono de la obra:

"Silencio de diamante. En el campo ni un eco.
De pronto la calandria que halla en la luz su alpiste.
Desciende melodiosa sobre un gajito seco
Como buena noticia sobre un corazón triste".

Tenemos, pues, una poesía un poco rudimentaria o, si queréis, de escasa profundidad. Luis Franco es buen fotógrafo. Pero fotógrafo del campo. ¡Atención! Uno, dos, tres. Ya está. Y, bien lavada, nos muestra una foto como ésta, que titula "atardecer doméstico":

"Sobre el techo, cansadas de volar todo el día,
(Puras cual si estuvieran en un avemaría)
Las palomas alisan sus plumas con el pico.
Llevando agua a las flores en un balde de zinc,
Remangada la falda, la moza entra al jardín.
Las criaturas juegan con un perrito chico.

Desde la puerta llama la señora:—¡Heliodoro!
—¡Heliodoro! repite desde su palo el loro.

Además, a Franco le gusta demasiado el papel uniforme para sus positivos y ello da una impresión de nonotonía a ésta por lo demás bella exposición de escenas argentinas.

Se me ocurre una comparación: Luis Franco—Quinquela Martín. En ambos, luminosidad; acertada disposición de color y figuras; impresionismo. También en ambos, cierta monotonía. Quinquela pinta obreros jugando con fuego derretido. Franco, campesinos jugando con el fuego solar.

Hay en este libro—sin embargo—media docena de "close-ups", diseminados en todo él y de un enfoque tan certero que—por ellos—casi llegamos a perdonarle a su autor las consonantes pueriles y alguno que otro lugar común innecesario que a veces se le ocurren. Veamos:

Close-up No. 1: "Los cantos de los gallos suenan en gran manera.
Esos golpes de yunque con que se forjá el día".

" " No. 2: "Los pájaros aún tienen mojado de alba el pico".

- " " No. 3: " . . . A un gajo del tala le pone luto un cuervo".
" " No. 4: "Con su grito de pájaro (un pájaro de pico corvo, acerado), canta mordaz la podadera".
" " No. 5: El sol suena en los gallos todavía. . .".
" " No. 6: "Como una cucharilla dando vuelta en un vaso una ranita, suena en el silencio. . .".

Revista de avance, 4, Núm. 37 (1929).

**GENARO ESTRADA. ESCALERA (TOCATA Y FUGA.) MEXICO:
EDICIONES DEL MURCIELAGO, 1929.**

Dijo al final de *Crucero*, su libro anterior:

"Para seguir la derrota del aire
ven a ver que ha llegado el momento".

Y ya llegó el momento anunciado. Genaro Estrada —ya casi todo él mismo— construye su escalera para el definitivo salto. Y aún antes de él, al abandonar cada peldaño, son fugas, también, y ensayos de la gran fuga final, en la que va a "dejar la tierra por seguir el viento".

Es un libro —un poema— perfectamente hecho. Completo. Y personal. Ahora, si le vemos en ocasiones dando el brazo a Góngora, no lo hace influido por él: gusta de su amistad y no quiere abandonarlo por completo. Realmente, ¡es tan buen compañero este Don Luis! Pero, eso sí: a ratos, nada más. Y tan así lo entiende G. E., que va solo en momentos difíciles de su insomnio, cuando mira

"el avance pausado
de la noche redonda".

y se siente fuerte y dueño de sí.

"Emulando al nadador preciso que en la piscina une en arco los brazos con las manos en flecha, me arrojaré en un súbito ademán temerario en elástico salto, a la fuga del aire".

Y le servirá de trampolín su misma escalera, proyectada en un vacío de sombras y silencio.

Porque eso es el libro de G. E.: sombra y silencio. Inquietud azorada

de la noche, cuando vamos a poner
 "la mano en la cortina
 para salir del mundo".

Y profundidad. Podríamos decir que su profundidad absorbe las otras dimensiones. Hecho todo el poema con juegos de sombras, álzase la escalera hundiéndose en un espacio donde
 "arcángeles de la ausencia
 azules sombras proyectan".

Y es ahí, al extremo de la escalera, al alzar los brazos para el salto, dentro del silencio del amanecer inquieto de presagios, cuando el poeta Genaro Estrada se acuerda de su amigo, y le apena irse solo.

—Viene Ud. conmigo, Don Luis?

Y, Don Luis: —Voy contigo.

Y, "prendidos en el cable que ofrece", escapan "a la inédita aventura" y "en un salto violento", dejan "la tierra por seguir el viento".

Revista de avance, 4, Núm. 38 (1929).

**CARMEN CONDE. BROCAL.-POEMAS. MADRID:
 CUADERNOS LITERARIOS, 1929.**

Un libro pequeñito, hondo. Nos ha traído dentro de él, junto al azul del mar de Cartagena, el azul del alma—azul cielo—de Carmen Conde. Prosa. Poesía. No sabemos. Ni acaso su autora lo sabe tampoco.

Brocal. Y ventana. Y terraza. Qué ligera es tu terraza, Carmen Conde. Tanto, que ganará la tuya, en la carrera de terrazas por el cielo. Además, te llevará al mar. Y a la luna, salvando kilómetros de estrellas.

Brocal, terraza, ventana. Qué limpia es tu ventana. Tanto, que se entra por ella la noche honda del verano y conserva un rumor de mar adormecido.

Terraza, ventana, brocal. Eso. Brocal —espejo. Quieres asomarte al agua, mirar al agua clara, tocar el agua fresca y te asomas a ti, te miras a ti, te tocas. Y eres tú el agua. Tú lo has dicho: "El agua que correrá en tus ríos, será yo".

Brocal—marco. Dentro, el retrato de las estrellas. Y un cielo quieto, acariciado por las brisas que salen del mar. Dentro, tu reflejo. Tú misma, que llegaste por el caminito del agua, descalza, alegre, ligera. Y, apoyando las manos en el brocal, te asomaste al fondo de las aguas donde "se agrandaban dos sombras entre los luceros."

Revista de avance, 4, Núm. 38 (1929).

**CLEMENTE ANDRADE MERCHANT.
UN MONTON DE PAJAROS DE HUMO.**

POEMAS. SANTIAGO DE CHILE: EDITORIAL RUN-RUN, 1928.

Hábiles equilibristas son estos pájaros de humo que nos presenta Andrade Merchant. Forman una pirámide: cuatro, tres, dos y uno. El cimero lleva en el pico la banderita roja de la inquietud.

Dice Lara Valle, en el prólogo: es "como si alguien hiciera imágenes en el mundo y las metiera en un kaleidoscopio" Y, a cada movimiento, saltan las imágenes aéreas, en el desconcierto de la absurda visión.

21 poemas agitados aún por el vibrar del viaje. Siempre, ante sus ojos, el barco. Y en él, sobre la telegrafía sin hilos, los pájaros de humo se beben la distancia hecha a jirones de recuerdo.

Música de jazz-band. Y, al fondo, un cielo de Picasso. Y el amor. Cómo no.

Pero, sobre todo, el divertido juego de los pájaros. Equilibrio.

La pirámide alada. Después, quedan disueltos en la falda del Cerro de San Cristóbal.

Revista de avance, 4, Núm. 38 (1929).

**MARCOS FINGERIT. ANTENA.
22 POEMAS CONTEMPORANEOS.
BUENOS AIRES: EDITORIAL TOR, 1929.**

Ilustrada por Adolfo Travascio: —ocho dibujos alusivos, pero muy acertados— transmite hoy esta *Antena* mensajes de una longitud de onda —emoción— primaria y —ya— corta para nuestros aparatos reporteros.

Queda dicho, con ello, que M. F.— bien nutrido de las cualidades necesarias para ser poeta de este nuevo momento—resulta—por su modo de captar las emociones transeúntes—algo infantil o —diríamos— ingenuo.

Aún, en él, el vértigo de Jazz, del automóvil y la prieta visión de Josefina Baker. Aún, la metáfora del sol degollado y del paisaje en fuga.

Y, sobre todo ello, la alusión a la antena, cuyos hilos —escasamente separados de la tierra— se dejan influir por la estática estridente del claxon.

Revista de avance, 4, Núm. 38 (1929).

**ADOLPHE FALGAIROLLE. VALENCIA! AMOURS D' ESPAGNE.
PARIS: ERNESTO FLANMARION, EDITOR, 1928.**

Confieso que la primera impresión que este libro me produjo fue

desastrosa. *Valencia!* con signo admirativo y aludiendo reiteradamente a la popular canción de Padilla, debía ser una *españolada* más, a las que tan aficionadas son las gentes de la cuenca septentrional de los Pirineos. Tiene, por otra parte, un subtítulo fantástico: *Amours d'Espagne*. Ya estaba preparándose a ver a una Carmen valenciana, cuando, a los pocos instantes de la lectura, me hallo con un libro —una novela— natural. Es decir, que en ella los personajes no pertenecen a esa fauna colorinesca tan decorativa y tan falsa. Son unas buenas mujeres de carne y hueso; son unos hombres hechos con la arcilla común a todos nosotros. Éste es el mérito mayor que posee la obra de Falgairolle. Y ya es bastante.

Por lo demás, hay algunos caracteres —Amparo y Dorita— las inseparables hermanas—bien dibujados dentro de una impresión notablemente sostenida y que los hace, por cierto, interesantes. Y Teresa. . . Cuesta aún mucho trabajo escribir una novela sin la consabida infidelidad conyugal. Teresa engaña a su marido con Jean, el cineasta. Pero no creemos que el autor de *L'érésie naturelle* sea un tipo de hoy, lleno de la inquietud intelectual que pudiéramos suponerle por ser quien es. No. Jean, cineasta, podía muy bien ser comisionista de una pasta dentífrica. Y, como tal, absolutamente inofensivo, aunque en un momento de romanticismo, tome pasaje en el *María Cristina* con Teresa, la infiel.

Resumiendo: una novela entretenida, sin abuso de color local, en la que Adolphe Falgairolle, bien querido de nosotros, ha logrado, una vez más, mostrarnos su sincero interés por las cosas y las gentes de España.

Revista de avance, 4, Núm. 40 (1929).

JORGE LUIS BORGES. CUADERNO SAN MARTIN. BUENOS AIRES: CUADERNOS DEL PLATA, 1929.

En el segundo de los "Cuadernos del plata", puestos bajo la advocación del gran Alfonso Reyes, llega hasta nosotros el sereno mensaje de Jorge Luis Borges.

He aquí, de nuevo, al autor de *Fervor de Buenos Aires*. Tan enamorado de su ciudad, que vuelve a contarnos sus pequeños detalles: un jardín, una calle, un hombre, un recuerdo; y el arrabal tanguero y la guitarra. Detalles que J. L. B. acaricia reposadamente, con la certidumbre de su fidelidad.

Nuevo fervor en la visión porteña, de quien, como J. L. B., es un amante fino.

Nueva afirmación en la más alta poesía, de quien, como él, es un alto poeta.

Revista de avance, 5, Núm. 43 (1930).

**MARTIN S. NOEL. ESPAÑA VISTA OTRA VEZ. MADRID:
EDITORIAL ESPAÑA, 1929.**

Martín S. Noel, notable arquitecto hispano-argentino, autor del proyecto para el pabellón de su país en la Exposición Ibero-americana de Sevilla, ha reunido en un libro —primorosamente editado por "España"— varios artículos publicados en *El Sol* y la *Revista de Arquitectura*, de Madrid, y en *La Nación*, *Caras y Caretas*, *La Razón* y *Síntesis*, de Buenos Aires: completando la obra los capítulos escritos a su regreso a América puesta la mirada en la España que vio otra vez.

Labor en su total, fervorosa y entusiasta, ésta de Martín S. Noel. Fervor de quien conoce los secretos de la piedra y del mármol. Entusiasmo de quien descubre nuevos puntos de vista en el extraordinario panorama de la arquitectura peninsular.

Hay desgraciadamente, la reiterada cita —y aún más: el capítulo entero de Colón, de Isabel la Católica, de la Rábida y de esa serie de lugares comunes del iberoamericanismo conmemorativo. ¡Qué le vamos a hacer!

Pero, sobre ello, y muy por encima de ello, está la docta visión del tesoro artístico de España que, del Sar al Guadalquivir, ha encendido sus hogueras espirituales en Santiago de Compostela, Avila, Toledo, Segovia, Salamanca, Alcalá de Henares, El Escorial, Trujillo, Mérida, Sevilla, Córdoba y Granada.

Y, además, un muy interesante parangón entre la arquitectura americana —Lima, por dechado— y la española —Sevilla y lo barroco andaluz.

Revista de avance, 5, Núm. 43 (1930).

**FERMIN ESTRELLA GUTIERREZ. LOS CAMINOS DEL MUNDO.
BUENOS AIRES, 1929.**

"En la fuga de voces vino rodando el bergantín de las velas henchidas"

Y en él, o en cualquier "Bremen" saltador de distancias, llegó de su viaje por los caminos del mundo Fermín Estrella Gutiérrez, poeta romántico. Y qué bien está el romanticismo de este poeta. Se trajo de su trayectoria europea varias fotografías hechas con fervor del hombre apasionado, con el impulso del dedo en el hábito de dominar ensueños, y las tiene pegadas en un álbum como aquél en que vimos el primer sombrero de copa de nuestra niñez.

Además, el romanticismo de F. E. G. está sano de luces mortecinas. Tiene, sí, luces débiles. Pero las emplea cuando no es necesario mirar contornos definidos. Cuando queremos estar un poco absortos en el desvío lunar y en la brisa.

Y luego, como está solo por los caminos, hay que comprender su tristeza. ¡Es tan sabroso un cigarrillo de recuerdos en el vagón que nos lleva por el mundo!

Revista de avance, 5, Núm. 46 (1930).

CONCIERTO DE CAMARA

En su concierto del día 3 de agosto, celebrado en el Teatro Principal de la Comedia, la Filarmónica de La Habana ofreció un programa selectísimo interpretado por un pequeño número de profesores de los que componen esa notable agrupación musical. La *overtura* la dirigió Francisco Ichaso. Y la dirigió a un público atento, con la batuta de su palabra mesurada, en la que ensartó unos conceptos finísimos sobre el programa que iba en seguida a comenzar. Un programa que comprendía tres obras: "Rispetti e Strambotti" de Malipiero, que se tocó aquel día por primera vez en La Habana. Compuesta para cuarteto de cuerdas, con magistral utilización de motivos folklóricos y con una técnica compleja, de prueba para los oídos poco avezados a esta clase de experiencias sonoras, el público la aplaudió un poco "a contratímpano", suponiendo bellezas esotéricas donde Malipiero ha puesto una inspiración diáfana, casi románticamente contagiosa. Una segunda audición de esta obra ganará más al público, cada día mejor entrenado en los ejercicios del culto oír. "Tres Rítmicas" de Amadeo Roldán siguieron a la obra de Malipiero. El autor de "La Rebambaramba" consigue en estas páginas para pequeña orquesta, —sobre todo en la IV Rítmica (se interpretaron las números I, II y III) una expresión que llamaríamos carnal, hecha de curvas y movimientos rápidos y crueles.

Los "Sones de Castilla" de Pedro Sanjuán, que llenaban la tercera parte del programa presentan también un aspecto folklórico muy sugestivo. Las páginas que entre el suelo y el firmamento castellanos ha compuesto el director de la Filarmónica nos dan esa atmósfera seca y luminosa en cuyo fondo Castilla canta con una alegría profunda, tan profunda que toca en ocasiones el antípoda de su dolor.

Revista de avance, 5, Núm. 49 (1930).

NOTAS PARA UN ESTUDIO DEL ROMANTICISMO
EN LA POESÍA CUBANA

Es preciso iniciar este estudio con algunos párrafos que sirvan, en lo posible, para situar a nuestros poetas del siglo XIX dentro de aquel gran movimiento filosófico y literario que alteró fundamentalmente el ritmo del mundo civilizado, y cuyas consecuencias llegan hasta nosotros.

Hay desde luego en el alma humana un impulso hacia lo superior que la ha dominado en todos los ciclos de su historia. El hombre griego se hizo sus dioses a su imagen y semejanza; vivía entre ellos, con ellos discutía. Toda la literatura griega es una conversación con sus dioses. Platón inaugura otra cosa. Ya hay en sus doctrinas una tan elevada idea del mundo espiritual, que ella llegó —a través del neoplatonismo— hasta la cristiandad. Con ella caen los dioses. Surge otro Dios, también humano —hombre muerto por amor.

La presencia de lo espiritual sigue dominando al hombre durante la Edad Media. Hasta que el Renacimiento, al poner en primer término las obras de la antigüedad clásica —su filosofía, su arte—, determina en el hombre del 400 un fuerte aliento de *humanidad*. Y con él viene la Reforma, el libre examen. En los países donde la Reforma triunfa —Alemania, Inglaterra— sube de nivel el concepto del individuo. Se agudiza la sensibilidad. La personalidad se acrecienta. Y el hombre se da cuenta de que existe, libre, dentro del universo.

Hacia fines del XVIII, con las doctrinas de Locke como base, aparece en Francia Juan Jacobo Rousseau y con él la *naturaleza* humana, el idealismo naturalista y la confidencia personal: la autobiografía. Y, así, el primer vagido del Romanticismo en la mente latina. Sabemos que antes, a mediados del siglo, Inglaterra era ya romántica en la lírica nocturna de Ossian. Ramsay —el comentador de Fenelón— y el abate Prevost, escocés el primero y habitante el segundo en Inglaterra durante varios años, envían al Continente, en sus obras *Cleveland* y *Manon Lescaut*, aquellas brisas del romanticismo inglés (1760-1790). Francia nos ofrece, entre muchos, un nombre: Bernardino de Saint Pierre. Y Alemania, dentro del famoso movimiento romántico del "Sturm und Drang" los de Herder y el Goethe de "Werther" y el primer "Fausto".

Rousseau inició una revolución espiritual. El significado del espíritu humano ya lo había comprendido —pienso con Lytton Strachey— la Edad Media. Pero esa significación estaba envuelta, ahogada casi por lo teológico. Por su parte, el siglo XVIII no tuvo en cuenta al concebir la organización de la sociedad la naturaleza espiritual del hombre. Rousseau fue el primero en unir los dos puntos de vista, en revivir la

teoría medieval del alma, sin sus trabas teológicas y en creer que el *individuo* en sí era el ser más importante de la creación. La diferencia entre el siglo XVIII y el Renacimiento no descansa tanto en la *emoción* propiamente tal, como en la *actitud* que los hombres adoptaron hacia ella. El hombre clásico a la manera inteligente del 700, no estudiaba sus emociones. Era apasionado de un modo casi inconsciente; no se miraba el fondo del alma; casi diríamos que su alma le estorbaba un poco. Pero llega el ginebrino e inaugura con sus *Confesiones* el método introspectivo. Y este libro, que es la historia de un alma, contiene ya los gérmenes de toda aquella egolatría que fue característica de los más notable escritores del romanticismo, puesta de moda en Europa por Byron y por Chateaubriand.

En lo político nace el liberalismo y con él la Revolución. Se adora a la diosa Razón, en la que se encarna la máxima conquista del individuo. Y así van de la mano liberalismo —el hombre como responsable de los destinos de sus patria; la participación en el poder, la libertad de acción;— y el Romanticismo —énfasis de lo individual, liberación de las reglas neoclásicas, rebeldía, subjetividad, aventura.

Y el poeta recoge la semilla que vuela en el aire universal y comienza a sentirse *él mismo* y con la libertad de gritar, de apostrofar, o de gemir contra una nación opresora o contra su propio destino —que ya antes de él lo habían hecho sus modelos, sus ídolos o sus ejemplos.

Hay además en el brote romántico la presencia de una naturaleza siempre dispuesta a escuchar al poeta; amable con él, por él cantada. En nuestro continente ya entonces comienza a sentirse el “americanismo” literario que todavía en Mera, en Magariños Cervantes no es sino un reflejo del externo y pintoresco indigenismo de Chateaubriand.

Es importante para la comprensión del Romanticismo ver la diferencia que existe entre los poetas ingleses y alemanes de fines del 700 —ya plenamente románticos— y los franceses y españoles del 800. En unos —Wordsworth— la naturaleza vive junto al poeta, tan cerca de él como la niña muerta de aquel poema suyo, que continuaba existiendo entre sus hermanos. No hay plano diferente. Por ello los poetas ingleses son románticos casi siempre, aún nuestros contemporáneos; y porque su romanticismo es hacia dentro, suave, sincero, está en todo momento cerca de nosotros. Todos los románticos ingleses fueron interiores, sin énfasis (aún el rebelde y apasionado Shelley). En el romanticismo inglés no ha habido más exceso que la figura excesiva de Byron, el menos inglés de sus poetas. Mientras que el mismo origen de la moda romántica en Francia y España, en el teatro —recordemos dos nombres: el *Hernani* de Victor Hugo y *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa, nos explica su sentido teatral en ambos países. Aquí la naturaleza es un recurso más de escenografía, utilizado para que ante ella se destaque la figura del protagonista, del poeta.

De todo el brote romántico le ha quedado al hombre la inquietud. Ya es bastante. A través de diversos modos y modas literarios, al paso de escuelas y de *ismos*, se continúa un acento de bien entendido romanticismo, del que ya no nos avergonzamos. (Recordemos que no hace aún años estaba proscrito, bajo pena de ridículo, el jay! en poesía. Y los puntos suspensivos.) En este movimiento pendular de la historia del pensamiento humano vemos —para no remontarnos muy atrás en el tiempo— que el verdadero clasicismo cede su lugar a una época de mal gusto clásico, contra la que reacciona violentamente el huracán romántico. Y no es la palabra “clásico” lo que debe asustarnos; desde nuestro punto de vista ella no significa más que un valor permanente, que llega hasta nosotros a través de diferentes y distintos modos de concebir el arte y la literatura. La actitud, la palabra contra la que reaccionó el siglo XIX fue otra: el neoclasicismo, la regla, la cursilería clasicista, el “Arte poética”. No se olvide, por otra parte, que todos los grandes momentos espirituales en la historia literaria del mundo —clásicos por su valor de permanencia—, han tenido, precisamente por esa presencia del espíritu, características románticas. Lo subjetivo se abre paso a través de las frías columnatas objetivas para dar sus mejores acentos, no importa la época, el país, o la escuela literaria en donde florece. Bien. Y al huracán romántico de que hablábamos antes sucede en poesía el gusto de la forma, por lo exterior: lo parnasiano. Y contra él, de nuevo, viene el espíritu a sugerir símbolos y estados interiores. Pasa con él el modernismo, y en sus exageraciones cae, arrastrado por la ola *exterior* de las escuelas llamadas de “vanguardia”; que a su vez son superadas por un nuevo romanticismo menos espectacular que el del siglo pasado y, por ello, más intenso.

Hoy vivimos bajo ese signo de la poesía *interior* que sigue la línea eterna de lo lírico y que ha florecido, aquí y allá, en los casos Virgilio, Dante, Garcilaso, Shakespeare, Goethe, Keats, Mallarme, Darío, Juan Ramón Jiménez. Que aún Goethe, a pesar de sus últimos años, de sus reiteradas opiniones sobre el valor de lo objetivo con marcado menosprecio hacia el subjetivismo; aún Goethe queda vivo entre nosotros por su “Werther” y su “Fausto” para los que, como él mismo dice, tuvo que abrirse el pecho.

Por ello nosotros los jóvenes preferimos a las expansiones byronianas el “Adonais” de Shelley, de igual modo que nos sentimos más cómodos dentro de un poema de nuestro Zenea:

“Señor, señor, el pájaro perdido. . .”,

que entre el fragor apoteósico de la Oda al Niágara, de Heredia.

Y no olvidemos que en ambos poetas alienta un “dolorido sentir” hacia la realidad ambiente. Pero mientras en Heredia el ímpetu romántico se le escapa en apóstrofes de obstinada egolatría, en Zenea apunta ya la presencia de un claro sentido lírico, de una inquietud “interior”, que años más tarde se resolverá en el *símbolo*, piedra de toque de toda la poesía moderna.

Sin fecha.

UN POEMA MARTIANO DE SILVA

En su conocido libro sobre *El modernismo y los poetas modernistas* Rufino Blanco Fombona estudia, entre otros, a José Asunción Silva, en ensayo cuidadoso y documentado. Y cita una carta del crítico colombiano Max Grillo fechada en La Paz, Bolivia, a 16 de abril de 1913 en la cual se cuenta que “una noche —era yo estudiante de Filosofía— me llevó el poeta a su casa con el propósito de leerme algunos de sus versos. Cuando nos hallábamos cerca de su escritorio donde Silva tenía en estuche valioso el *Ismaelillo*, poema de Martí, apareció por una puerta lateral Elvira, la incomparable Elvira. . .”¹ Hasta aquí lo que nos interesa. De modo que ya sabemos que Silva admiraba a Martí y tenía en su escritorio el primer libro de versos de nuestro poeta. No poseo otros datos que sirvan para reforzar este punto del interés de Silva por Martí. Pero entre los versos del primero hay uno, el nombrado “Mariposas”, que dice así:

En tu aposento tienes
 en urna frágil,
 clavadas mariposas
 que, si brillante
 rayo de sol las toca,
 parecen nácares
 o pedazos de cielo,
 cielos de tarde,
 o brillos opalinos
 de alas suaves;
 y allí están las azules
 hijas del aire,
 fijas ya para siempre
 las alas ágiles,
 las alas, peregrinas
 de ignotos valles,
 que como los deseos
 de tu alma amante
 a la aurora parecen
 resucitarse,
 cuando de tus ventanas
 las hojas abres
 y da el sol en tus ojos
 y en los cristales²

Nada más. Tampoco en la obra de Silva hallo otros recuerdos de la poesía martiana. Sólo este poema, escrito sin duda bajo el hechizo de la lectura de *Ismaelillo*, de cuya forma —la seguidilla— espíritu, color, uso

de palabras endrújulas, asonantes y tono general no puede estar más cerca. No creo necesario insistir en ello. Ni hace falta una comparación o confrontación de este poema con cualquiera de los libros de Martí. Pero bueno es anotar el caso, como simple curiosidad literaria, y también como prueba de que en su propio tiempo y entre los espíritus más escogidos de nuestro Continente, ya Martí contaba con admiradores tan devotos como José Asunción Silva, el colombiano amargo y exquisito.

Sin fecha.

NOTAS

1. (Madrid: Edición Mundo Latino, 1929), pág. 119, nota.
2. José Asunción Silva, *Poesías completas* 2ª ed. (Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, S.R.L. 1943), pág. 44.

ENFOQUES *

(1933-1934)

Hay que pasar el tiempo en algo. Hoy preferimos leer. Todo este fuego que nos sube en el día, con la urgencia de salir a algún camino, al llegar las horas de la noche se aquieta y sólo nos queda su luz. Entonces leemos. Un libro cualquiera. Esta vez ha sido nuestro Garcilaso. Comprendemos, cada día más, lo cerca que está de nosotros este poeta. ¿Quién, de los poetas de hoy, no daría algo por haber dicho aquella "oscura región de vuestro olvido"?

Tiene Garcilaso la serenidad, el toque eterno de lo divino, como grabado a cuchillo en la corteza de una encina. Tiene el romántico cantar de las corrientes, puras, cristalinas. Pero, aun en esto hemos de ver, no el agitado temblor del viento desorbitado sobre unas aguas hendidas de latigazos, sino la serenidad que nace en sus espejos.

Hemos leído nuestro Garcilaso y cae en el espíritu una gota de miel. Ya sabemos que la miel era grata a los dioses griegos.

31 de marzo de 1933.

Aquí, en el trópico, apenas si hay que decir de la primavera. Todo

fortuna para los viejos. Desde abril, la primavera es alguien que no se decide nunca a dormir, a echar el alma lejos de las hojitas de los árboles. Por eso, cuando oficialmente regresa, no trae los ojos aun prendidos en el sueño, sino que aparece ya mujer, con la voz clara y el seno firme. Es que en el ejercicio de este falso invierno amasó la voz y la carne.

Este año se anticipó la primavera, porque se la trajo en los labios Berta Singermann.

4 de abril de 1933.

Sobre qué cosa es lo nuevo se ha escrito mucho ya. Y aún se viene escribiendo. Hilvanemos al margen de ese concepto unas cuantas palabras, para librar nuestro espíritu de un deseo ardiente de explicárselo, que le ha atormentado muchas veces.

Y hay, ante todo, que decir que lo nuevo, en literatura, es un mito. La palabra crea el mito, todo lo que existe y subsiste gracias a la palabra, es un mito, expresa Paul Valéry. Digamos, escribamos estas palabras: sirena, centauro, y nos vemos de pronto situados frente al mito. Es tan sólo la palabra la red en que hemos cazado esas frágiles mariposas. Por ella las vemos tan cerca de nosotros, que nos parece que habríamos de tocarlas. Y sin embargo, nos basta con enfocar sobre ellas la fría mirada, la luz desalmada del análisis, para que cada una de las mariposas, cada uno de los mitos se desvanezca, después de regresar parte por parte, a su natural condición. Y ya no veremos un centauro, sino el hombre completo y el caballo íntegro. Y de la sirena sólo quedará un recuerdo cuando ya esté la mujer sobre la tierra y el pez ligero bajo el mar.

Ahora, al decir "lo nuevo", estamos creando un mito. Esa palabra sale redonda todos los días en el cielo y cada ojo cree verla en su dimensión exacta. Es una palabra dúctil, resbaladiza, que se acomoda a todos los gustos y a todas las opiniones. Decimos "esto es nuevo" y nos parece haber expresado algo. Y, en realidad, no hemos hecho otra cosa que dar vida a un mito. El mito de lo nuevo que, con el de lo bueno, y lo claro, y lo moral, sólo sirve para adormecer nuestro orgullo sobre un frágil lecho de rosas.

Lo nuevo, en poesía, ha venido siendo cada uno de los "ismos" que aparecen un tiempo, fulgen en el espacio con brillantes colores y caen del otro lado, con la luz apagada. Así hemos asistido en los últimos años al nacimiento, vida, pasión y muerte de todos esos falsos redentores de la verdad poética. A un mito —a una palabra—, ha sucedido otro —otra. Y sobre todos ellos la Poesía de ayer y de hoy, la poesía de siempre, clásica, eterna, inmutable, la de Garcilaso y la de Goethe, la de Valéry y la de Horacio. Cuando baja al espíritu lo que no se puede decir en prosa, porque está más allá de los ojos de tierra.

INTELIGENCIA VS. SENTIMIENTO

A propósito de una frase de Proust hemos de hilvanar nuestro comentario de hoy. Dice el francés: “no sabemos lo que es, hasta tanto no lo ha iluminado la inteligencia”. La inteligencia es limitada; el sentimiento, infinito. Lo clásico es orden, medida; lo romántico lleva en sí fuerzas incontrolables. Pensar, en clásico, es someter la idea a moldes precisos; es comparar, trabajar, ver el mundo fuera de nosotros y sabernos una gota de él. Para el romántico, todo el mundo está dentro de uno mismo. Es dejar que las fuerzas de la idea trabajen por sí solas, sin más limitación que la propia capacidad para el ensueño. La inteligencia sabe hasta donde pueden llegar sus saetas, y busca un blanco exacto dentro del bosque. El sentimiento lanza la voz sobre los mares, con la esperanza de que llegue a alguna parte. No le importa la dirección, ni la meta. La estatua y el pájaro. El lago y el río. La luz tranquila de la lámpara y el fuego fatuo de las noches. Lo que está y lo que pasa. El vaso de agua clara y el torrente. Lo que es capaz de reflejar el cielo y lo agitado, donde se quiebran las luces. Pensar, con la inteligencia; sentir, con el corazón.

25 de abril de 1933.

Estamos ahora en un templo con imágenes. Hay muchos dioses conocidos que bajan de sus altares a vivir una horas entre nosotros. Fueron de carne y hueso y vivieron. Por eso murieron también y ya sólo quedan las imágenes. Esta época siente la necesidad de amar algo, de admirar algo, de adorar algo. Como Dios va alejándose y los santos se apolillan hay que mirar a los hombres —que fueron dioses y santos, y, a veces, sólo hombres que nos precedieron. Y nos interesa saber qué hicieron de su vida; qué hizo la vida con ellos.

Curiosidad de niños por ver el mecanismo oculto de sus juguetes. De aquí que vayan surgiendo las Biografías. Así tenemos santos y juguetes para adorar y divertirnos.

La Biografía moderna —la que vino con Lytton Strachey y ésta ahora de Ludwing, Maurois, y compañía —nos viene regalando con capítulos de una historia viva. Son episodios internacionales para la historia del mundo. Podrá ser una historia individualizada. Pero ¿qué ha venido siendo ésta, a fin de cuentas, sino la sucesión de las vidas de Moisés, Julio César, Atila, hasta Cromwell y Napoleón? Tuvimos un cañamazo

de siglos y en él, las figuras. Parecía que era la historia que propiciaba el surgimiento de los hombres faros. Ahora vemos que entre vida y vida se teje inconscientemente el mismo cañamazo de antes. Cada biografía es un doble espectáculo: la vida en sí del personaje y una vida en torno. En ella se mueve, viene y va, piensa y ama. En ella muere. Es el agua del pez. Y así cada una de estas atmósferas que circundan al hombre, éntanse en las demás que le suceden en el tiempo, para formar una historia única de la humanidad con los hilos que le van marcando las vidas de sus héroes.

Todo esto viene a cuento para señalar la aparición de un folleto de Félix Lizaso titulado "Biografías", contentivo de una conferencia dada por su autor en el Lyceum. Al reducido número de publicaciones de Lizaso hay que agregar, ahora, ésta. Lizaso siempre acierta. Sabe en qué remanso del río está la mejor pesca, y allí echa el anzuelo. Otras veces deja la orilla plácida y embarca, para salvar los rápidos de la investigación acuciosa. De una a otra manera, Félix Lizaso ase el acierto por la cola y se lo lleva a casa.

Ahora, ya está su "Biografía" para un fino banquete.

GLOSA DESHILVANADA

Con el deseo de cazar un tema volandero, el glosador alza la vista. Piensa en el pequeño mundo circundante. Advierte el tintero sobre la mesa y, en la pared, las aguas otoñales de un cuadro de María Pepa Lamarque. En él detiene la mirada y, casi sin quererlo, opone la prestancia criolla de la artista a las hojas secas que caen sobre las muertas aguas de su Brujas. Quiebra luego el cristal de la atención una aguda bocina de automóvil. Allá afuera, en la calle, están el ruido y la velocidad. También, acaso, la tragedia. La pequeña tragedia del perro destrozado entre las ruedas del carro, que le dejó tan sólo una angustiosa lumbre en los ojos nobles. Y aun se alza el pensamiento para abarcar la tragedia mayor de un choque brutal y de una mujer muerta sobre el asfalto. Dolores grandes y diminutos en la Ciudad. Aquí, frente al glosador —frente a su deseo de cazar un tema volandero— hay una ventanita de serenidad melancólica, por la que mira los sauces desnudos y el estanque frío de un cuadro de María Pepa Lamarque. Y el glosador se asoma a ella de nuevo, con un fervoroso anhelo de paz bajo las luces amarillas del otoño pintado.

EL MARTÍ DE MAÑACH

Pienso que no debe quedar pluma activa en Cuba que no subraye con el oportuno comentario la aparición de *Martí* de Jorge Mañach. Ya se ha dicho mucho. Cabe siempre decir más de una obra grande como ésta. Mi crítica, dada más al elogio que a la censura, anota al margen de este libro una sola palabra: importante. Y pone risa al sol y firme emoción humana al terminar la lectura, que no vale sino por el impulso de comenzar de nuevo la historia de esta vida clara.

El amador de Martí estaba solo entre una tempestad de elogios sin medida. Lo amaba, lo admiraba y para asirse a la verdad, no veía en torno más que frágiles tablas en las que apenas eran lo apostólico, lo digno, lo heroico nombres vacíos de contenido real. Ahora, la mano de ese amador de Martí tropieza con el libro de su vida y sale a flote en la borrasca. Ase a un hombre y lo acerca al pecho entusiasmado. La actividad, el trabajo que llenan aquellos años de férvida humanidad, latén aún tras la muerte avara. Y el amador de Martí sabe ya por qué ha de amarlo. Toda la razón de su amor —hasta hoy intuitivo— se ha cargado de comprensión. De respeto hacia el hombre.

27 de octubre de 1933.

SOBRE CUBA

Tras la segunda lectura del *Martí* de Mañach he dado en pensar ardientemente en Cuba. Tal vez la historia no sirva sino para comprobar, por vía de experimento, que el suceso de hoy refleja el hecho y que, en definitiva, la vida de los pueblos, como la existencia individual, es un continuo recorrer, entre distintos telones de fondo, un mismo y limitado paisaje.

Fue ayer el panorama colonial, con toda su secuela de imaginaciones e inconsecuencias, el que hubo de atravesar con espinas en el pie el adalid de la revolución emancipadora. Se llegó al fin de un régimen y nació la República en brazos extranjeros. Había que cuidarle una vida recién hecha. Con esa vigilancia extraña, Cuba se habituó a una tutela que —decían— serviría para ahorrarle trastornos. Y, así, no tuvo nunca la sensación de verse sola y responsable entre las demás hijas de América.

El telón de la Colonia fue sustituido. Ahora eran lazos de amistad agradecida, de reconocimiento por el auxilio salvador, de sumisión a

quien la sacó viva del parto. Ante un hecho cualquiera de nuestra vida republicana, alzábamos los ojos para sorprender una mirada, un gesto de aquiescencia o de censura en el amigo grande. Y a pesar de todo un complejo sistema de Derecho Internacional, de vida exterior, el aliento continuó viniéndonos de afuera. Y he aquí el mal que se me ocurre señalar: hemos carecido de esa conciencia de la propia determinación que es la que hace a los pueblos aquilatar el sentido de sus graves momentos.

Por ello, cuando, como ahora, Cuba trata de dar sus primeros pasos, le sobreviene un júbilo y un temor. Cree sentirse libre y grita con la voz que tenía guardada muchos años. Piensa también que puede tropezar, y teme, y le llega a la mente un pensamiento de amargura, porque hace tiempo que pudo haber olvidado este dolor que hoy le cuesta mirarse firme en el suelo.

7 de noviembre de 1933.

VARONA

Doloroso destino, para una vida ejemplar en el cumplimiento de su vocación, es el de apagarse en tiempos de ímpetu revolucionario, en los que el sentimiento de las mayorías, extravertido, no vibra sino al choque de las realidades circunstantes. El de Varona ha sido de éstos. Pudo haber muerto en horas de paz ciudadana, rodeado de un intenso melificar de abejas constructoras. Ello hubiera sido el más grato homenaje para quien, como él, tanto se daba al gozo del trabajo. Pero la realidad le ha sido contraria. Tuvo, sí, en sus primeros vuelos ya sin carne, un punto de satisfacción al mirarse llorado por un pueblo. Mas ese pueblo suyo —que apenas sabía de él otra cosa que el nombre venerado— regresó de su entierro pensando en la imperiosa necesidad de subsistir —y subsistir libre. Hay lucha en el ambiente, incertidumbre en los espíritus. Varona, el buen viejo, quedó allí solo, bajo sus flores, como una camelia fría.

EL ULTIMO LIBRO DE MARINELLO.

Estos días de continuo sobresalto, en que la política se adueña hasta

de quienes fueron sus más encarnizados enemigos; en estos días asaetados por cien palabras ya estandarizadas en el vocabulario del café de la esquina, aparecieron de pronto en las vidrieras de nuestras abandonadas librerías unos laguitos azules, pequeños, serenos, con los cisnes blancos de unas letras ancladas en su superficie. Eran los ejemplares del último libro de Juan Marinello, *Poética. Ensayos en entusiasmo*.

Mi entrañable Marinello ha sabido sustraerse a las incitaciones de este momento ardoroso y, sin preocuparse porque lo social inmediato diera tono a su libro, se entrega al entusiasmo de sus ensayos sobre nuestra lírica actual. Claro que los trabajos que componen este volumen fueron escritos hace ya varios meses, cuando aun no era tan urgente la palabra que hoy nos lleva a todos a este vértigo de actitudes y ademanes descompuestos. Por eso el libro de Marinello deja en nosotros un gusto de serenidad intelectual, que no desplaza el entusiasmo ni el fervor romántico de su apasionado autor.

Como en *Poética* hay un ensayo "Verbo y alusión", donde está varias veces mi nombre a propósito de mi decimario, creo que será discreto por mi parte agradecerle a Marinello —públicamente— su dedicación a comentar mi obra. Yo sé que en los largos meses de prisión Marinello tenía mi libro cerca de sí; también sé que escribiendo este ensayo pensó muchas veces en Florit, el poeta que al otro lado del mundo vivía también días prisioneros en la libre caricia de las brisas. Y sé más: que a lo largo de este ensayo vive candente el eterno problema de la lírica. De esta lírica que a él le atormenta —porque quisiera convertir la palabra en Verbo— y a mí me produce instantes de inefable placer.

Cuánto se podría escribir sobre este tema. Tal vez algún día contestaré morosamente las alusiones de Juan Marinello. Lo que desde ahora puedo anticiparle es mi despedida de Góngora. Y mi entrada en los cielos más íntimos, donde la poesía ya no es el juego de los hallazgos, sino una calentura, una tensión, una carga de lo esencial lírico.

Junto a mi nombre, en este libro de Marinello están los de Ballagas, Navarro Luna y Guillén. Cada uno de ellos dentro de un ensayo entusiasmado y brillante. Y, sobre todos nosotros, el agua azul con los cisnes blancos de este laguito que nos trajo el poeta para aquietar en él nuestras miradas inseguras.

11 de febrero de 1934.

UN POETA A SALVO

Del mismo modo que Emma Pérez Téllez acertó a dar la verdadera

poesía hace dos años, en sus *Poemas de la mujer del preso* —dejándose atrás todo el lastre modernista o simplemente cursi que le impedía mantenerse a flote sobre las aguas— ahora Andrés de Piedra Bueno llega de la mano de esta "Pascualita" y con ella se entra en la atmósfera purificada de la lírica actual. Ya Andrés de Piedra Bueno no es el autor de *En el camino*. Es decir: no nos importa que lo sea. Nos basta, para admirarlo, este último libro suyo, por lo que se hace perdonar todos los pecados anteriores. Con él el poeta se ha salvado. Gracias a "Pascualita", a esa "Niña que nació poeta, P. B. puede alzar la mirada limpia y reconocerse a sí mismo como un poeta más de esta hora que tanto significa en la historia literaria de Cuba.

Para el aderezo formal, Pascualita conserva los lazos de ayer bien prendidos sobre sus cabellos. El poeta gusta de ejercitarse en el ritmo y la rima. Pascualita salta por ellos como en una suiza alegre de plaza con sol. Dentro, en el fondo del alma, esta niña tiene el candor y la risa amable con un dulce recuerdo del Martí que se aprende en la escuela —el de los Zapaticos de Rosa.

Andrés de Piedra Bueno, nuevo poeta, ha sabido comprender el alma lírica de Pascualita y de los niños, que como ella, quieren estrellas cantarinas. La sencilla infantilidad de este libro —donde toda retórica se escondió por inútil— ha salvado al poeta.

Gracias, Pascualita, gracias por Piedra Bueno y por nuestra poesía.

18 de febrero de 1934.

MOMENTO SENTIMENTAL

Hace años siempre estábamos juntos. Bailábamos, reíamos. Un punto más, y hubiéramos sido novios. Ella era grácil y esbelta. Todo lo recordé esa tarde en que la vi montar al ómnibus en que yo iba. Y ahora, la miraba gruesa, avejentada, con la señal en el cuerpo de los hijos y la vida seria. Como los años nos han pasado a distancia uno de otro, ese frío de la serenidad me ha dejado ausente de ella y fuera de ella, para enfocarla ahora en su momento. Y la he visto junto al esposo y, tal vez, junto a su felicidad. Pero quise observar en su boca cerrada, mientras el ómnibus corría, un poco de cansancio. (Los hombres somos tan fatuos que sólo creemos dichosa a la mujer a quien llamamos mía). Por eso aquella tarde, en el ómnibus, pensaba yo en la felicidad frustrada de esa mujer que pudo ser mi novia y, aún, mi esposa. Y vi en sus labios el cansancio de su vivir de hoy con los hijos y el marido. Y en mi orgullo de hombre —pobre orgullo— me sentí un poco responsable de su imaginada tristeza.

Cuando bajó del ómnibus, sin verme, la sentí tan lejana, tan

diferente, que no me arrepentí de haberla mirado en silencio tras mis lentes oscuros para el sol. Porque ese silencio sí era mío. Y no quise romperlo con una frase vana, porque yo sé que el silencio que se quiebra ya no vuelve jamás a ser de uno. Y la palabra lo hiere, para hacerlo caer a nuestros pies como una garza muerta.

NOTA

* Casi todos estos ensayos aparecieron en el diario *El País*.

EL LYCEUM Y LA CULTURA CUBANA *

(1936)

Amigos:

Nada más grato para mí que concurrir a este homenaje que el círculo de Bellas Artes ofrece hoy al Lyceum y a Renée Potts. No he de afirmar, por lo tanto—al comienzo de estas cuartillas—, que al invitarme a ello puse reparos, y me resistí, y dudé de mi capacidad para escribirlas. No. Con verdadero entusiasmo prometí un turno en el programa de fiesta tan afín a mi gusto.

Cumplía de ese modo una doble deuda de gratitud y de amistad: gratitud al Lyceum; amistad a Renée Potts.

Toda la *inteligencia* cubana de estos últimos años—angustiosos años de lucha por salvarse de la tragedia circundante—debe al Lyceum buena parte de sus éxitos—si los tuvo—y, por lo menos, de su supervivencia. Porque a la represión brutal que hallábamos en la calle, en el pobre caminar desorientado de todos los días, con el espíritu huérfano de resonancias amigas; a ese doloroso estado de querer decir algo, sin periódico en que escribir ni tribuna en donde alzar la voz—el Lyceum respondió siempre con un amplio gesto de bienvenida; y aquella casa de las mujeres fue areópago de ideas y amable hogar para los hombres que nos dejábamos la carne en la lucha tenaz o en el desaliento doloroso. Más de una vez pudimos ver allí a amigos que el destino separaba por camino distinto y las luchas políticas por rencores de partido, conversando sobre un tema cualquiera con la sonrisa cordial en el rostro, abandonando en el umbral el fuego de la lucha: las mujeres guardaban en su casa lámpara de más duradero aceite. Y manos femeninas acercaban amigos, al reclamo de un verso, o al eco de

la palabra alentadora. Porque es muy de señalarse la total ausencia de prejuicios que valoriza esta obra.

Intelectuales del más opuesto credo, desde el apasionado marxista al católico acérrimo; todo el que en los últimos siete años ha tenido algo que decir lo ha podido decir desde la tribuna del Lyceum.

Prodigiosa labor la de estos centros de cultura que saben mantener en lo alto la luz viva del espíritu a través de las más adversas circunstancias. Porque el Lyceum, al aspirar a la Cultura—en lo que Max Scheler entiende por tal—“buscar con clamoroso fervor una efectiva intervención y participación en todo cuanto en la naturaleza y en la historia es esencial mundo, y no mera existencia y modalidad contingentes”, ha sabido cumplir con el deber social de raíz genuinamente civilizadora.

La cultura cubana, que no debe encerrarse en voluminosas antologías, porque no gravita sobre letras de molde; que, como parte de la universal, está formada por el sedimento de los años y el poño condensado de los conocimientos ya en el olvido; que es un perenne acumular de experiencias vitales y un intuir de esencias en constante devenir; esa cultura, digo, debe al Lyceum su fruto más aromoso. Porque el Lyceum, más que abrir sus salones al conferenciante, o al expositor, ha abierto los oídos de nuestras compañeras, y les ha gritado con ese “clamoroso fervor” de que nos habla Scheler, y les ha dicho dónde están la poesía y la crítica, y la filosofía, y la plástica, y la política para que la mujer sepa buscarlas cuando las necesite. Que si la *cultura*, como valor espiritual en sí, tiene una existencia que pudiéramos llamar autónoma—en cuanto es ella la resultante de los empeños, y pensamientos, y realizaciones de una época o de un pueblo—y así decimos: cultura griega, o china o cultura medieval, como acontecer *relativo* de sucesos, es decir, reducida al plano de los productos intelectuales de un individuo que por su capacidad destaca entre el medio, no viene a ser otra cosa, para nuestra vida cotidiana, que ese grado del conocimiento en que un trato asiduo de nombres y teorías da al individuo la capacidad de situarse cómodamente entre valores que “el espíritu” ha producido y que han llegado a serle familiares por aquel trato cotidiano. No lo que pueda recordar el auditorio de la palabra dicha ante él, sino la huella, imperceptible a veces, que va hiriendo el espíritu curioso. No la presencia verbal, sino la alusión o el recuerdo que esa palabra encarna o suscita. No, en fin la ciencia en sí, en tantas ocasiones ingrata, sino la orientación iluminadora.

Hay, además, en estas mujeres del Lyceum, otra virtud—pareja a la que adorna a las de otra institución habanera: Pro-Arte Musical—: la santa continuación. Cuenta Eugenio D’Ors el ejemplo de aquel Bernardo Palissy, que “buscó por años y por lustros el secreto de las antiguas porcelanas de China”. En esa tarea consumió su hacienda y, un día, al hacer la prueba definitiva, vino abajo el horno construido con mil esfuerzos, ardiendo la humilde casa, teatro de sus experimentos. Y a la mañana siguiente, acercáronse los vecinos a

Bernardo Palissy, curiosos de conocer sus planes. Y la respuesta fué: "Pienso seguir buscando el secreto de la porcelana de China." Santa continuación. Saber continuar. Y adornar un fracaso con la esperanza del futuro éxito; y ya en éste, alimentar la hoguera para que el fuego no se extinga. Rara virtud en los trópicos "bullangueros" y en la patria del "embullo".

Porque—y los ejemplos nos salen al paso como hormigas—sabe el criollo hacer cuanto es preciso—y bien, y dándose maña en la tarea. Pero una vez concluida ésta—labor de una hora, de un día, de una semana tal vez—pesa sobre él el narcisismo de contemplar su esfuerzo, o más a menudo, la indiferencia, o la nueva ocasión que le brinda prometedores horizontes de éxito y abandona el poema comenzado, si era poeta, o el programa a seguir, prometiendo entre juramentos de honor, si era político, o la obra con la que podía colocar un ladrillo en la casa de todos.

Pero esa "santa continuación", ese aplicarse un día y otro a la misma tarea, y siempre con la misma fruición, con ese amor intelectual al destino de la obra, es cosa de hombres y mujeres en su plenitud. Los dioses sí podían descansar y hacer el milagro con "embullo". Jehová mismo, al terminar su obra, vio—con cierta miopía—que era buena, y descansó. Ya sabemos todos, por otra parte, las consecuencias del descanso divino. Pero no es dado al hombre ese reposo final. En la medida en que es más perfecto—más *humano*—mayor dedicación ha menester a los negocios que justifican su presencia en el planeta

Que sólo así, por la *humanización* de sus fuerzas habrá el hombre cumplido su destino.

Pero acerquémonos—tratemos de acercarnos—al tema de esta breve lectura. Obvio resulta ya, por conocido—lo que tal cultura puede influir sobre una civilización determinada. Grecia, sometida al genio militar de Roma, la domina con el definitivo poder de su mente. El alma griega, más fuerte, más densa, más acendrada en suma que la del pueblo conquistador, gravita sobre él de tal suerte que logra imponerle, por una labor sutil de penetración, la tónica dominante de su cultura, destilada a través de los siglos. Y así, más persistente, más efectivo que el éxito material de la conquista, todo el acervo cultural helénico se impone a ella para propiciar el nacimiento de un tipo humano en el que ambas fuerzas, civilización y cultura, se dan la mano por sobre un rastro de vidas paralelas. Plutarco llega a tener—en tal sentido—un rol de más determinante significación que todos los guerreros y héroes de la Roma imperial.

Más cercano a nosotros se alza el ejemplo de México en América. Valga él como paréntesis último en estas desilvanadas notas. Pueblo de un nivel cultural bien definido—con leyenda, mitología e historia propias—el que halló Hernán Cortés a su paso, al dejarse vencer por el aparato guerrero de los conquistadores perdió sí, su vivir independiente y, aún su vida física. Naturaleza *natural*, aplastada bajo el casco de los caballos españoles, extinguida simbólicamente en la

hoguera que atormentó las carnes de Guatimocín. Pero quedaba la otra, la naturaleza *espiritual*, transfundida al hombre europeo en el beso con que Marina se entregó a Hernán Cortés. Por él, la cultura azteca sobrevivió al último de sus emperadores. Y en continuada obra, se manifiesta hoy en cenefas y frisos, en pinturas y en monumentos, en las artes manuales y decorativas, en todo lo que, en definitiva constituye el haber cultural de un pueblo.

Grave responsabilidad, pues, la del animador de cultura. Tarea ésta que no debe ni puede realizarse sino en función del porvenir. A los pueblos jóvenes de América, que como el nuestro, no guardan en el arca de los recuerdos viejos sino unos tristes ídolos de tosca piedra; que al mirar hacia atrás en el tiempo no hallan el rastro de una cultura propia; que han vivido en perpetua servidumbre—en cuerpo y alma—bajo el imperativo colonial, primero y, después, en una posición de inferioridad respecto de otros; a esos pueblos, digo, es necesario irles haciendo una cultura que, aprovechando lo servible de otras anteriores, pueda marcarlos con un tono peculiar y distinto. A esa labor de lenta preparación para el futuro—para un futuro nuestro de más sólido contenido espiritual—contribuyen de modo señaladísimo las instituciones que, como este Lyceum de la Habana, se han empeñado desde su fundación en hablar seriamente. Palabra y obra gratas. Verbo y acción, “verbo”, que es el comienzo de todo lo creado, y aquella “acción” que pone Goethe en las primeras páginas del *Fausto*.

Por esa capacidad de *actuar* voluntariamente, con la acción dirigida a un fin, álzase el hombre sobre el resto de los animales; voluntad que hizo exclamar a Nietzsche: “Oh voluntad de mi alma, a la que llamo destino, tú que estás en mí, tú que estás sobre mí, consérvame y presérvame para un destino grande.” Unida a la acción, la palabra inteligente ha producido ese aflorar del espíritu que llamamos cultura. Ya habíamos apuntado antes lo que, para nosotros era ella, en primera instancia: una orientación iluminadora. Orientación en los caminos del humano saber—entre los hitos que a ambos de sus lados han erigido los hombres más representativos de su época. Ser culto no es otra cosa, pues, que estar situado en plano tal, que desde él sepamos distinguir—con sus contornos precisos—o con un mínimo de deformación—las calidades que, a través de la historia, ha adquirido el espíritu en su evolución sobre el mundo. De nuevo el signo de Max Scheler, imposible de ignorar en estos empeños de apreciación—de aprehensión—de cuanto al tópico de la cultura atañe, nos acompaña para guiarnos.

Porque no han de confundirse esas elevaciones en el gráfico que del “espíritu” pudiéramos trazar idealmente, con los casos llamados “grandes hombres de la historia” en los cuales, con harta frecuencia, el nivel de cultura no corresponde al rol que, por su dependencia con el medio, con su circunstancia, han adquirido. Además, “Cada hombre,

y también cada grupo, cada época representada por sus conductores— advierte el filósofo de *De lo eterno en el hombre* —tiene sus afanes organizados en una estructura típica, es decir, en un orden determinado de preferencias''. Y sólo así, por esa capacidad de traslación de la conciencia admirativa de la humanidad, detenida, sucesivamente, en los diversos hitos del camino, ha podido evolucionar, rehacerse cuando parecía sin sentido, y formar—a través del tiempo—un bagaje de admiraciones—Platón, Dante, Goethe—que dan el tono y la calidad a una cultura. Tócame ahora, por final de estas palabras, referirme al suceso que nos ha reunido hoy: el certamen literario convocado por el Lyceum y del que resultó triunfadora nuestra querida Renée Potts.

Concursos de tal índole—para quienes tenemos el alma un tanto escéptica en lo que a su eficacia se refiere—no significan, no habían significado hasta ahora entre nosotros, con raras y muy dignas excepciones—y valga entre ellas la que premió la obra de Luis Baralt, Silverio Díaz de la Rionda y Rafael García Bárcena, entre otros—sino apenas un subrayado tenue en el desorganizado trabajar de nuestra "inteligencia".

Por ello, el caso del Lyceum, confiando a un jurado competentísimo—basta con citar los nombres de Camila Henríquez Ureña, Juan Marinello, Francisco Ichaso, Manuel Bisbé y Aurelio Boza—el laudo de su certamen, es digno de los mayores elogios. Y a los poetas de Cuba nos ha permitido, con ello, saludar oficialmente como compañeros a la *maestrilla* Renée Potts, ejemplo de bondad y de vocación literaria.

NOTA

*Leído en el Círculo de Bellas Artes el día de Homenaje al Lyceum y a Renée Potts, el 18 de junio de 1936 publicado en la revista *Lyceum* ese mismo año.

NOTAS AL MARGEN DE UN LIBRO DE VERSOS

(1937)

Ya, otra vez, la poesía —la única poesía, la eterna— vuelve a su centro. Tuvo unos días en que, acosada, perseguida por audaces cazadores, se refugiaba en éste o en el otro poeta, y en él anidaba. Pero el cielo era hostil a sus alas, y sobre la tierra corría sin descanso un trueno de ladridos. Qué lejana, entonces, la clara voz de Garcilaso, y la melancólica de Keats, y la purísima de Mallarmé. Y las de los maestros

cercanos —Juan Ramón Jiménez, Rilke, Yeats— quedaron tan aisladas del fragor ambiente, que podíamos creer, por ellas, en el milagro.

Fuera, a su alrededor, la moda, el desequilibrio, la pirueta. Música de fanfarria, cohete de colores, traje inseguro de carnaval. Y dentro, haciendo su miel y su cera, en el silencio, la Poesía siempre.

¿Muchos años así? Tal vez no tantos: diez, quince. Pero a través de ellos, la locura, en todos los idiomas y bajo todos los cielos.

Pero ya, otra vez, al cerrarse el paréntesis, la Poesía en éxtasis, en el gusto por sí, por su esencia. Ya en cada libro de un poeta nuevo no se advierte aquel deseo de estremecer los vientos con su voz, sino el más íntimo —y más sincero— de expresar su poesía, desnuda de lo demás, de lo accesorio.

Claro está que esa voz puede, a veces, ser eco de otras. Y también que al impulso lanzador de la flecha no corresponda el acierto en el blanco apuntado. Con frecuencia se ve que un poema actual, bien comenzado, se pierde, se evapora o —caso más lamentable— cae sin fuerza para el vuelo al fin de su destino. No importa; con ensayos así se va ejercitando el pulso. Y a la buena intención hay que salvarla por el cariño y el aliento. Recuerdo que un poeta amigo me decía: “No acierto a explicar lo que me ocurre. Tengo entre las manos el poema, lo veo, está en mí; y al escribirlo se me escapa”. Y era que el acento aun no estaba presente. Esa calidad de cosa hecha, madura, que va llegando al poema como una gracia, a través del ejercicio continuado, del estudio de los medios expresivos, de la difícil naturalidad, siempre que antes de todo ello, como tierra propicia, esté ya en el poeta la esencial condición: la Poesía.

Pienso que escribir acerca de un libro de poemas es punto de responsabilidad. Siempre debe ser así, en todo, acerca de todo. Hay que meditar y comprender lo que una palabra en el labio y más, sobre el papel, tiene de importante, de trascendente. Cuando, como es este caso, el que escribe es poeta y se halla frente a la poesía de otro, la responsabilidad alza su nivel y casi nos ahoga. Porque no sólo está ella en el comentario de la disección hecha, en el frío con que separamos los pétalos de la flor para observar su cáliz, sino más aún, en la sintonía en el espíritu caído en el libro para nuestro regalo.

Libro sin importancia, libro mudo, ya se sabe. Ni vale la pena anotarlo. Pero el otro —tan escaso—, el que viene, como esta *Mar cautiva* de Serafina Núñez, a dejarnos su sal alegre y su brisa fresca de mañana tropical, se prende tan firmemente a la atención, que exige la respuesta, la justa correspondencia, el saludo, el pañuelo de bienvenida.

Y aquí está, en el libro de Serafina Núñez, la poesía. Ni pura, ni impura, que ya no se debe hablar de ello —que nunca se debió hablar de ello. Se trata sólo de poesía y de no-poesía. Donde quiera que aquella esté, aislada, fija, brillante, allí será su reino. Donde falte, en el verso de más, en lo que no debe estar en el poema —o más aún— en el poema pretendido, quedará un simulacro, un acento falso, la

no-poesía, en suma.

¿La prueba? ¿Quién no la sabe emplear? Pues eso mismo: lo necesario. Lo que queda al huir la prosa. Lo que no se sabe expresar con otras palabras, porque en las que está dicho se acomoda exactamente, sin vacío a su alrededor.

Pasó primero en el aire niño
sin enterarse, por mi lado. . .

¡Aquí está! No es necesario más. No puede haber otra palabra. Y luego:
. . .sin encontrar la esquina pura, eterna,
donde fijar mi residencia. . .

También se viene hablando de esto: ¿adónde va la poesía? ¿Ha de estar hundida de tal modo irremediabilmente en los problemas sociales, que por fuerza no cante sino lo directo, lo apasionante de la circunstancia? Ello sería así, si el poeta *quisiera* hacer la poesía; si, queriéndolo, *pudiera* dominarla, llevarla aquí o allá, hacerla decir esto o lo otro, Entonces, sí. ¿Comunista el hombre? El poeta, comunista. ¿Que fascista? Pues fascista. Y así en cualquier otro sentido de actividad humana. Pero, ¿qué es lo que vemos? ¿Qué estamos comprobando a diario? Que el hombre no hace la poesía a su gusto; que, al contrario, es ella la que dirige, la que manda, la que señala rutas. Y el poeta ha de conformarse —¡y con qué orgullo inefable!— con ser el instrumento, el medio, el intérprete. Cuando pretende forzar su acento deliberadamente ocurre lo que en Rafael Alberti, que siendo gran poeta, trata de hacer ahora —ceñido a su actividad política— poesía de combate, de pasquín, y no logra conseguir el poema. En cambio, ahí está Paul Eluard, marxista militante, cuyos poemas conservan el fino espíritu, la presencia ideal de la poesía, no tocados por el grito y arenga. Hay una zona en las regiones altas, en donde la circunstancia pierde su valor determinante, para quedar reducida a un reflejo, a la influencia natural que todo acontecimiento deja tras sí. La poesía puede —y debe— iluminarse con esas luces, andar sobre esas aguas, pero dominándolas siempre, como un Cristo. Ella es tanto, de tal modo vale en propia esencia, que no ha menester el vestido de lo inmediato. Porque si así fuera, entonces cabría distinguir dos poesías, dos caras de ella: la inspirada, de contenido fantástico, ideal, sin relación con el “aire del tiempo”, y la pensada a ras de tierra, a golpe de martillo, a presencia de tragedia inminente. Anverso y reverso de la medalla. Arriba y abajo. Sí y no. Dos caminos. Estatismo y dinamismo. Vida —según— y muerte, —según también. Pero no. Ni lo uno ni lo otro. Sólo una poesía. Que tanto está ella en la reciente “Oda de los niños de Madrid muertos por la metralla”, de Vicente Aleixandre, o en el “Fusilamiento”, de Nicolás Guillén, como en uno cualquiera de estos poemas limpios, claros, bellos, que “caen al agua y se hacen espuma”, del libro de Serafina Núñez, mujer de poesía.

La Habana, 15 de abril de 1937.

SOBRE DOBLE ACENTO *

I.— Harto difícil me ha resultado, amigos, cumplir el compromiso que adquirí con nuestra querida Renée Potts de leerlos unas cuartillas sobre mi último libro en este Resumen bibliográfico del año, por ella organizado. Porque, en primer término, había una razón —exclusivamente mía—, de temor a pareceros vanidoso. Y además, esta otra —que ya es exclusivamente vuestra—: hace algunos años, y en este mismo Círculo de Bellas Artes, me confesé públicamente ante vosotros, al tiempo de hacer una lectura comentada de mi obra poética. No sé qué haya de agregar a ella. *Doble Acento* ha visto la luz en el año de 1937, tras un lento y continuado proceso de elaboración que comienza en 1930. Siete años de trabajo en poesía, que se resumen en un libro de 160 páginas y 54 poemas, no son ciertamente muy fecundos. Y aún así, esa labor hubiera quedado tal vez sin reunir en volumen, si la presencia de Juan Ramón Jiménez en La Habana y una circunstancia para mí inolvidable, no me hubiera puesto en contacto con él. A su fervor y a su interés debo el entusiasmo suficiente que me decidió a publicar mi libro. A su cariño, el prólogo de *Doble Acento*, y a un entrañable afecto familiar, la realización de este empeño.

II.— Hacer un hijo—un libro— del espíritu. Ese hijo absoluto que es la obra. Ese hijo que jamás ha de hacernos la terrible pregunta: ¿Para qué me engendraste? El hijo que guarda en sus páginas nuestras virtudes y nuestras miserias; pero a quien no veremos con el dedo acusador alzado contra nosotros. Que todo nuestro castigo se reduce a mirarlo, a veces, en la mesa de una librería de viejo, entre una novela de Carlota Braemé, y un manual del perfecto sembrador de calabazas. Y aún así, qué suave destino el de nuestros hijos —libros! Un buen día se queman, se agotan, se pierden, y no pasa nada. Drama en aire, en espuma, en llama. Tragedia en una flor, en un suspiro, en un rayo de luz. No pasa nada trascendente.

Y en cambio, el otro hijo, el de la carne. . . Qué rastro, en él, de nuestra vida, de nuestra muerte. Traerlo, amarlo, formarlo, mirarlo día a día; y esperar a que en una hora, la de las verdades definitivas, la de las cuentas finales, se alce frente a nosotros para acusarnos de haber puesto en él vicios y pasiones, odios y mentiras, sueños irrealizables, afanes absurdos y desesperadas ilusiones.

Hijo feliz el libro nuestro, que nos devuelve siempre lo que en él pusimos, y que soporta, callado, el peso de nuestra gloria o de nuestro fracaso. Hijo feliz, libro nuestro, compañero de siempre, ya para siempre unido a nuestro destino.

Y en definitiva, para los que no hemos dejado caer simiente en el surco de la mujer amada —aun a sabiendas de la terrible responsabilidad que ello implica—, libro nuestro, hijo nuestro amoroso, que es un vivo compendio de todos los otros hijos que no tuvimos, y de las mujeres que ya nos amaron.

III.— Esta iniciativa del Círculo de Bellas Artes de hacer un resumen bibliográfico del año con la cooperación de los mismos autores, resulta, a fin de cuentas, como una invitación al narcisismo. Pecado en que hemos de incurrir deliberadamente, si queremos realizar una labor sincera.

Porque, ¿quién de nosotros, autores, no se mira en el espejo de su libro? ¿Quién de nosotros, por muy exigente que sea, no hallaría un motivo de complacencia al verse reflejado en sus páginas? ¿Quién de nosotros no ha de inquietarse al solo pensamiento de que una ráfaga, una piedra, agiten la superficie tersa de las aguas? Y, sin embargo, aquí está el autor de un libro de versos, que gusta poco de hablar de ellos, y que sólo ante esta invitación general, y por el hecho de haber publicado el suyo en 1937, se ve en el caso de leerlos unas deshilvanadas cuartillas.

He dicho antes "pecado". ¿Será ello así? No obstante, la contemplación de nosotros mismos y de nuestra circunstancia a través de un lente lírico ha producido los mejores momentos de emoción con que cuenta la poesía universal. No importa qué emoción, como no importa a la belleza perenne del mar el sol o la niebla, la serenidad de una mañana radiante o la lucha del viento con las ondas en una tarde gris. Poesía jubilosa en la Oda a la Alegría de Schiller, o poesía melancólica del Ruiseñor de Keats.

Pero es que esa contemplación narcisista de la propia obra, y ese amor insobornable a lo nuestro, deben llevar, para que no queden limitados a mera deformación cerebral, una carga de alientos humanos por la que se revela lo extraño en lo común, y en lo transitorio, lo eterno.

Que eso es la Poesía. "Estamos hechos de la materia de los sueños". Y tal vez —habla ahora Yeats—, los poetas estemos siempre dormidos y despiertos al mismo tiempo. Por el sueño llegará al poema lo esencial, lo eterno. Por la vigilia tocaremos la realidad que nos rodea, en la que estamos instalados. Y de la resultante de esas dos fuerzas; sueño, vigilia, es decir: realidad, fantasía; lo común y lo extraño—, surgirá el Poema, que sólo merecerá tal nombre cuando el poeta es un ser que goza y sufre, y sabe poner el gozo y el dolor en su verso, con la única condición de que siga el consejo de Paul Valery. "Aun el que quiera escribir su sueño debe estar infinitamente despierto".

IV.— Pues hay que decir algo de *Doble Acento*, vaya aquí mi confesión, réplica de la que hube de haceros una tarde como ésta. Al releerla ahora, no altero en ella nada. Se dice como se dijo. Cuatro años de vida y de poesía no han hecho más que acendrar en mí los conceptos vertidos en aquella ocasión. Narciso —el Narciso forzado que queréis en mí—, vuelve a su orilla mágica para leerse.

"En mis poemas veréis cosas fijas, claras, de mármol —lo clásico, en fin. Y otras, desorbitadas, sin medida, oscuras. Como esto de la poesía es cuestión de atmósfera, en la que el poeta entra cuando puede, no cuando quiere, el día que brilla el sol, y hay cielo azul, y brisa tenue, se

escriben cosas de perfecta calma. Después, a veces, hay ráfagas de misterio, y fuegos fatuos, gritos en el enrarecido ambiente. Y el poeta —en este caso yo—, va de sol a tinieblas, de órbita a camino sin ruta, con la antorcha del verso encendida en la mano”.

Eso pensé que sería *Doble Acento*, y eso ha sido. Con luces y sombras fui poniendo poema tras poema de los que forman este libro.

Yo sólo sé cuánta ilusión, cuánto anhelo puse en cada uno de sus versos.

Y escuchad esto: hay una opinión bien generalizada por cierto, aun entre personas cultas, según la cual el poeta es un ser pasivo, que escribe así lo que le viene a la mente, por inspiración. Claro está que hay eso. Pero es que, además, hay el trabajo oculto, el que no se cuenta, el sedimento que van dejando en nosotros las cosas. Todo un acervo de días, horas, minutos de emoción lírica que a veces no queda expresada más que en unos pocos versos. Y ese don de traducir a poesía nuestra vida interior —y aún la externa—, no se logra jamás sino a costa de un largo aprendizaje sobre la vida —tan corta, sobre el arte— tan largo.

Un solo verso —cualquiera de los de mi libro, de los de cualquier libro de cualquier poeta—, vale por muchos años de observación y de estudio en el abierto libro de la vida.

Aquel concepto de Hauptmann, “poetizar consiste en hacer resonar tras las palabras la primera palabra”, viene a ilustrar el caso. Esa “primera palabra” que al poetizar resuena tras las demás, no es otra cosa que el momento lírico vivido tal vez hace mucho tiempo, y que ecoa su resonancia hasta prenderla en una frase, en un verso. Y hay que haber escuchado “en poeta” las voces, las palabras de ayer, para ser capaz, “en poeta”, de hacerlas resonar tras las palabras de hoy.

Sólo por ello el poeta ha de sentirse firme en su puesto si logra comprender el don con que fue agraciado al entrar en la vida. Luz maravillosa, tímida o potente, que ha de acompañarlo hasta su muerte, para quedar después, potente o tímida, entre las páginas del libro de sus versos.

V.—“El poema —ha dicho Juan Ramón Jiménez— debe ser como la estrella, que es un mundo y parece un diamante”. Cuando el poeta contempla apasionadamente, cuando es un “ser que goza y sufre”, cuando clava en las cosas su saeta, obtiene en recompensa un verso limpio, que contiene en sí todo un mundo de emociones y alusiones a la Belleza. Y por ello, precisamente, la poesía es social en el más complejo e indirecto sentido del concepto. Porque al acercar la belleza al hombre, lo aparta de atmósferas irrespirables, malsanas, o, en el mejor de los casos, anodinas para elevarlo a regiones de transparente aire, donde todo es como debiera ser, donde todo alienta con libertad, con esa pura libertad de las cimas.

En este sentido, amigos, conviene decir —contrariando, un poco, en apariencia, anteriores afirmaciones—, que el poeta no escribe para sí. Escribe para la Humanidad. Y esa responsabilidad hace que el poema

más sencillo tenga ante sí un horizonte lleno de implicaciones. El poeta hace triunfar las potencias superiores sobre las inferiores. Esto es: trata de que prevalezca el Espíritu sobre lo demás. Por ello, por muy alejado de la política que parezca, por muy encerrado en sí mismo que le veamos, el poeta está contribuyendo a la obra de todos. Y está acercándose al pueblo. Que si la democracia consiste en un empeño de que todo hombre forme parte del pueblo, y para ello quiere hacer desaparecer a los humildes, a los desheredados, y elevar el nivel del hombre, material y espiritualmente, el poeta, con sus cantos de belleza, con su palabra transida de emoción lírica, con sus alusiones a lo íntimo suyo —que a fin de cuentas es lo íntimo universal—, y a la circunstancia en la que él mismo se mueve, está haciendo política, buena política. Y aunque su parte esencial sea extraña a ella —en lo que tiene de acción y de lucha—, siempre tendrá que abrir los ojos a las agonías que lo rodean para afirmar el triunfo del espíritu sobre el pueblo, que como tal, está más cerca de él, porque lleva en sí una condición innegable: su valor de eternidad.

Y no se piense que la intimidad del poeta se pierde con tal actitud. Al contrario: se salva al darse al hombre no como complicada obra de laboratorio, sino como expresión de su angustia, que es la angustia de todos los hombres.

Tampoco quiere esto decir que el poeta, al acercarse al pueblo, haya de modificar su acento y escribir a gusto de él. No. Sólo que si es sincero, si es poeta total, por serlo ya estará cerca de él. Tenemos a la vista el caso de muchos compañeros, entre y fuera de nosotros, que en una posición de falso equilibrio, tratan de hacer poesía de la llamada "revolucionaria". Habrá en sus poemas mucha alusión, mucha propaganda, mucha verdad, si queréis. Pero si nos empeñamos en buscar en ellos un vestigio de verdadero lirismo no lo hallaremos. Porque la poesía no gusta de disfraces ni de modas. Es ella, así, como es. Y no como, por un entusiasmo transitorio, queremos que sea.

Poeta y pueblo están en estrecha relación de servidumbre mutua.

Aqué, para tomar de éste motivos, hechos (y recordemos que el "hecho" solo, siempre nos engaña, porque el hecho, sólo es parte de la verdad), que traducirá en poemas por la resonancia que hallen en su alma. Y pueblo, para recibir el mensaje espiritual que vibra, como el temblor de la estrella juanramoniana, en el poema.

Vemos, pues, que todo el aparente narcisismo del poeta, cuando hay en él un sincero aliento de salud, cuando "nada humano le es ajeno", se resuelve en un mirar hacia el agua del estanque en el que, además de él, y a través de él, están reflejados todos los dolores, y los problemas, y los anhelos de la humanidad.

NOTA

*Publicado en la revista *Compendio*, año 2, núm. 3 (1938). Fue leído en el turno correspondiente del Resumen bibliográfico del año en el Círculo de Bellas Artes (18 de diciembre de 1937).

MARITZA ALONSO

Siempre habrá que decir algo en torno a la recitación. Porque ese arte, traído y llevado en bocas de tan diferente calidad, elevado en cimas puras —dentro de su impureza insuperable— en unas, y luego caído en abismos de histrionismo barato, cuando no de insulsa chabacanería, en otras, merece siempre un comentario, elogio o anatema, de los amantes verdaderos de la poesía. Y es siempre que la noble progenie del recitador actual —fuera ya, claro, de la cursilería de velada íntima, con versos de Juana o Sonatinas melosas— le imprime en los mejores casos un prestigio homérico, y más tarde trovadoresco, que nos hace perdonar —disculpar—, cuanto en él, por razón de su misma exteriorización oral, se pierde de la esencia más íntima del poema. Sin embargo, hay versos para la recitación, como los hay exclusivamente, para la lectura. No estamos ahora en el caso de proclamar la pureza de éstos o la ganga que aquéllos contienen. Estamos sí, en el caso de escribir unas cuartillas para Maritza Alonso, recitadora esencial, mujer de verso. La condición de poeta —parte interesada— cohibe un poco al escritor, porque siempre, cuando más imparcial pretenda ser, tendrá ante él el poema suyo, o el de los demás, que mira con amor, con “apasionada contemplación”, en trance de lectura, de comunión íntima, de solo amor. Ahora, el poeta irá a sentarse en la butaca del espectador. Y así, despojado en lo posible de su alma, tratará de incorporarse al alma del espectáculo en donde hay una mujer que dice versos ante el público y un público que escucha atento a la mujer. Ya en ello existe primordialmente el espectáculo. La figura alzada de la recitadora —en esa tarde de octubre— en un marco oscuro, en su amplio vestido, contiene esa esencial plasticidad que tan admirablemente ha sabido interpretar Andrés en sus dibujos. Esa gracia inicial de mujer fina salvaría ya el espectáculo. Cuando sale la voz y el ademán comienza, el cuadro se nos aparece vivo, cálido, palpitante. Y ya tenemos frente a nosotros a Maritza en verso.

Maritza Alonso ha afinado su sensibilidad de un modo notable. A sus cualidades de voz y gesto ha sumado una importantísima: la finura. Y tanto ha sido ello, tan en lo lírico se centra su arte, que más que los poemas de Regino Pedroso, de Antonio Machado, de Nicolás Guillén, que aparecían en su programa de aquella tarde, el auditorio acogió con especial complacencia la “Balada en la alameda”, de Buesa, el “Farewell” de Neruda, y los poemas de Tagore, Gerald y Ballagas en los que la esencia lírica se eleva a climas de emoción verdadera.

Y si en Maritza Alonso hemos advertido, desde siempre, una especial inclinación a lo dramático, cuando esto último se une a lo lírico —es el caso de los dos poemitas de Gerald— la recitadora alcanza a poner en su interpretación una gracia y una emoción contenida que ellos solos bastarían a salvar su recital. “A distancia” y “Despedida” son casi no poesía. Momentos de una vida amorosa, expresados con

demasiada sencillez y a través de una detestable traducción. ¿Qué tienen ellos, pues, de notable? Eso. Que son momentos de emoción primaria, sí, pero que encierran esos pequeños detalles que todos hemos vivido ante el derrumbamiento de alguna ilusión, en el adiós sonriente a la mujer amada, con quien no volveremos a hablar. Maritza Alonso logró comunicarnos la emoción del amante infortunado. Dramatizó esos instantes con expresión ajustada y ademán sobrio y justo. Para hacer tal hay que poseer una sensibilidad y un buen gusto que todos habíamos reconocido y, desde el 13 de octubre, hemos confirmado, contentos, en nuestra Maritza Alonso.

¿1937 o 1938?

NOTAS SOBRE LA RECITACION

1) "De gorja son y rapidez los tiempos", dijo, en poema extraordinario, el poeta José Martí. En la diaria batalla vamos deprisa, sin fijarnos unos en otros; sin atender, los más, las voces del espíritu; sin mirar otra cosa que el objeto ambicionado; que el fin, próximo o distante, de un pequeño triunfo pasajero. En esa constante preocupación se olvida lo otro, lo que nos parece innecesario, por alto; superfluo, por hondo; despreciable, por inútil para la meta real.

2) Sin embargo, queda, entre tanta ambición, un reducto insobornable: la Poesía. El poeta, el hombre de poesía, mantiene viva la llama del espíritu, y con ella en la mano, va haciendo su camino, lento y seguro. De vez en vez, alguien toma esa llama e ilumina, o vacilante o firme, el aire enrarecido en que nos movemos. Alguien se alza donde el poeta vive oculto; habla, donde el poeta escribe; gesticula y se muestra, donde el poeta anda sereno. Hace llegar, en fin, la poesía a las gentes, donde el poeta, limitado a sí mismo, la trabaja en silencio. De vez en vez, por voces entusiastas, se sabe que, además de la vida, existe la Poesía.

3) El poeta no ha de buscar más intérprete que su verso, en su libro. Ello basta a su destino. Cuando el recitador, mejor: el decidor del verso aparece, el poeta se oculta. Y en su silencio, condena o aplaude. Entre el público de las audiciones poéticas, está, por gracia o por martirio, en su gloria o en su infierno, por él y por todos los que fueron antes que él.

4) Ahora, en el caso de Ricardo York, el poema halla voz cálida y bella; acertada comprensión; presencia grata. La Poesía —desde Salinas, desde Walt Whitman a Navarro Luna, desde Delmira Agustini a Gerald; es decir: desde el campo abierto con estrellas hasta el pequeño gabinete— llega al auditorio por un cauce de estudiosa

atención, de trabajada sobriedad, que con frecuencia adquiere nivel digno en la voz de Ricardo York.

17 de febrero de 1938.

[AUTOCRITICA]

Hay algo en mi poesía que me tiene contento. A través de mi pequeña obra: 32 *poemas breves*, *Trópico*, *Doble Acento*, hay una línea no trabajada, que ahora se me muestra distinta y clara, al llegar a *Reino*. Una línea de poesía natural y, por lo mismo, conseguida en el continuo vivir poético. Que viene de "Los caminos", "Cuatro canciones de sol", "Tríptico del alma pensativa", "Definición", "Aqua perennis", "Palabra alegre", "El Tesoro", "Anverso", "Reverso", "Inutilidad", "El Regreso" (de 32 *poemas breves*); que continúa en *Trópico* a pesar de la forma pensada de la décima limitadora; que en *Doble Acento* da su nota mejor en "Martirio de San Sebastián", las "Estatuas", "Canción para mañana", y alguna más y que ahora, al llegar a *Reino*, se fortalece para alzarse viva en su recinto. Esa línea la he mantenido fuera de modas y de modos. Ningún *ismo* la ha influenciado, como no sea el aire de los mejores: modernismo, simbolismo, en el que todos los poetas jóvenes nos movemos y respiramos.

Al mirar hacia atrás veo un camino limpio de broza. Al mirar frente a mí, el camino está claro y sereno, con sol y estrellas. Con dolor en el día y la noche. Suave dolor —a veces sin causa suficiente—, que ha de servirme, si no para otra cosa, para afinar el espíritu, encaminándolo a la única luz en que creo: la Belleza.

Acaso no resulte inoportuno decir unas palabras al iniciar esta lectura, que traten de explicar el título de mi reciente libro *Doble Acento*. Título no arbitrario, sino pensado sobre las dos direcciones de los poemas que él contiene. Porque hay en él una —que pudiera llamar neoclásica (horror a los nombres limitadores)— los sonetos, algunas elegías, y canciones, las Estatuas—escritos en mañanas de sol, o en tardes grises, pero con luz cierta, con ansia de forma, con ánimo sereno. Es cuando cae la brisa sobre el agua, rizando su espejo en ondas regulares. Una poesía que vive por el recuerdo antiguo de la clara poesía castellana, al abandonar, en su momento, el ademán circunstancial, fatal en hora y año, del creacionismo. Y hay, a la vez por imperiosa necesidad del espíritu, el otro acento que, por estar bajo cielos misteriosos, de noche, y ecos, y fulgores extraños, se materializa en verso desmedido, ancho de márgenes, hondo de lecho, sombrío de árboles, agónico de mar lejano y dominante.

Dos caminos que se reconocieron simultáneamente, para llegar, en

trabajo continuado a la otra poesía, a la que parte del "Martirio de San Sebastián", a la escrita ahora, por eliminación consciente de los acentos anteriores, en un deseo cierto de llegar a las fuentes eternas de la lírica.

No es un azar, ni un juego, éste de la poesía. El poeta comprende su destino, alto en el suelo. Y al avanzar "lento en la sombra", no lleva en su espíritu otra carga que el saberse intérprete de una voz extrahumana. Esta carga poética, cuando se lleva con orgullo íntimo, sin falsa voz, sin estruendoso alarde; cuando se la rodea del silencio fecundo, de la paz venturosa, nos devuelve, al nacer la cuartilla escrita, un pedazo de nuestro cielo interior hecho poema.

¿1938 o 1939?

SOBRE LA SOLEDAD

Pienso que, si voy en seguida a leerles a ustedes unas "Canciones para la soledad" escritas hace poco, en el comienzo del otoño neoyorquino, tal vez resulte oportuno decir en torno a ellas algunos pensamientos que sean como su paisaje o como su atmósfera. Paisaje en el que mis canciones se encuentren a gusto. Atmósfera que les sea grato respirar. Fondo del cuadro, en fin, donde el horizonte se precisa y concreta, para que ante él la figura adquiriera esa calidad de presencia, ese tono de actualidad que la vista mide y aquilata por perspectiva y por ambiente.

Se me ocurre, pues, escribir unas notas sobre la soledad. Y, más concretamente, sobre la soledad del poeta.

Hay una nube única en el cielo; y un árbol aislado en el campo. Una gaviota por el mar. Un hombre solo que hace su camino, bajo el cielo, cerca del árbol, frente al mar. Y en él viaja la soledad a su destino.

Pero hay otra soledad, que muchas veces no es física. La de quien vive entre los hombres; la de quien ama, y goza, y sueña entre los hombres. Y es, sin embargo, solitario, por un mandato irresistible de su alma. El poeta —pienso que el poeta— no debe ser, como hombre, un sordo a los ecos del mundo. Han de dolerle a él todos los dolores de la humanidad, en una resonancia de simpatía, en una sintonización con las ondas que le llegan de afuera, desde la orilla rumorosa de la vida circundante. Porque si vive en tierra, ha de respirar su vaho cálido —que hoy tiene un gusto áspero de sangre y de tragedia por los innumerables muertos, y por los desterrados y por los huérfanos. ¿Qué hace, pues, el poeta, con su soledad? ¿Ha de apartarla de sí, como una máscara ya usada, inservible? ¿Ha de dejarla arrinconada en una esquina del salón oscuro por inútil? ¿Ha de arrojarla a las aguas del

estanque insondable? ¿Qué le quedaría, entonces, al poeta? Quitadle la soledad y le habréis quitado el alma.

Puede el hombre, así, como poeta, vivir entre los hombres. Pero a condición de que sepa guardar su soledad para sus horas trascendentales. Vístase con su traje de nieblas cuando vaya a expresar la niebla de su espíritu. Entre en su agua pura, cuando vaya a decir su puro pensamiento.

Hay la soledad de quien, para estar solo, necesita no ver a nadie, huir de las gentes. Como la devoción del que para hablar con su dios ha de entrar en el templo. Y hay la otra soledad, la que no se deshace con la risa y el canto; la que vive entre calles, y plazas, y multitudes. Esa heroica soledad que va con nosotros, o que nosotros encontramos siempre que queremos buscarla. La que vamos alimentando con nuestro alto pensamiento noble. O que nos sigue, fiel, como la sombra gris de nuestra sombra. Y que de nuestra alma se alimenta, y no la agota, sino que, por milagro, ambas crecen al par, y al par se elevan.

Duele a veces, amigos, como una espina, la soledad. Duele como el silencio. Con qué fuertes brazadas hay que nadar hacia ella; que se nos escapa, que huye de nosotros como un pez asustado. Es un dolor que llena días y noches; que nos hace pensar muchas veces en la inutilidad del esfuerzo por apresarla; es un dolor que nos tienta a abandonar el ímpetu, al hacernos pensar en los demás dolores que están sueltos por el mundo.

Si eres verdaderamente poeta, muerde tu soledad, como un fruto agrídulce. No dejes que se te escape. Abrázala, aunque te duela, muy hondo, el abrazo. Ella, por fin, se volverá, compasiva, y te dará el calor suave del plumón de los cisnes.

Porque esta soledad de que hablo no está hecha de egoísmo, sino de amor. Por el amor a los hombres, a los árboles, al cielo, al humilde hilo de agua vamos entrando en soledad. Por los dolores que ese amor nos cuesta, comprendemos al fin lo que ella vale. Como por el horror de un cielo de tormenta —como aquellos que pintó el Greco, que parece que van a reventarse de rabia sobre Toledo, comprendemos y amamos la luz de una estrella que se asoma entre las nubes trágicas.

Pienso, también, que la soledad del poeta es dulce. Que después de su lucha por entrar en ella, encuentra al fin —cuando rasga su velo— un haz iluminado en el que ve, con el alma transida de belleza, cómo bailan los átomos del aire, y cómo los recuerdos que había olvidado, vuelven a aletear, ya libres de su escoria, por el espacio trémulo del sueño.

Aquí, por último, el último verso de un drama de García Lorca, de grata recordación para todos esta noche:

"Amor, amor, amor y eternas soledades".

Y ahora, sobre este fondo impreciso de mi prosa pobre, la sencilla palabra de estas "Canciones para la soledad".

NOTAS SOBRE EL ULTIMO LIBRO
DE GONZALEZ MARTINEZ

En la serie "Poesía Hispanoamericana" que se publica en México al cuidado de Agustín Velázquez Chaves correspondió el primer número a un libro de Enrique González Martínez ¹ (*Bajo el signo mortal* [México: Agencia Editora Mexicana, 1942]). Está bien que así haya sido, ya que, si bien la poesía joven mexicana y aun la de otros países nuestros parece deber poco al autor de *El romero alucinado*; su figura literaria es de tal calidad, dentro y fuera de México, y su presencia en la poesía ha sido tan constante en lo que va de siglo, que su ejemplo es único y su honrada labor merecedora de nuestro respeto más hondo. Digo antes que parece haber influido poco en los poetas jóvenes. Pero acaso esa influencia existe, muy a lo adentro. Trataré de explicar por qué. González Martínez aparece en la tierra de la poesía dentro del modernismo. Es decir, dentro del aire que agitó Rubén Darío. En ese aire se dieron, desde luego, fuegos artificiales de luz brillante, pero breve. Y se dieron también—y ello es nuestra gran herencia—luces más serenas, y más hondamente humanas, y más seriamente líricas. Al lado de la Marquesa Rosalinda, bella, pero frívola y distante, apareció aquel verso inolvidable, también de Rubén: "¿viste caer las gotas de mi melancolía?" González Martínez reacciona contra el cisne de engañoso plumaje, sí; pero continúa en la misma tradición lírica de lo bueno, que no es, a fin de cuentas, ni modernista, ni romántico, ni clásico, porque pertenece a la poesía de siempre. Dentro de ese cuadro del modernismo posterior, en el que está inserto él como figura destacada y limpia de falsos colores, estamos todos los que después hemos llegado, confesémoslo o no. Todos los más jóvenes nos alimentamos con ese espléndido manjar que los mayores nos ofrecieron; y si bien algunos han ido por caminos diferentes, guiados por modos pasajeros, el acervo común es el que digo.

González Martínez, en México; Fernández Moreno, en la Argentina—para no citar más poetas que los americanos—nos han enseñado a ser buenos en la literatura; a no malgastar el verso; a tratar de decir cosas esenciales; a poner en el poema un poco más de emoción; a medir el impulso y a tender el arco para que éste vibre más al clavarse; nos han enseñado, en fin, a ser más poetas. Claro está que ambos maestros difieren mucho entre sí; mientras Fernández Moreno busca y consigue su poesía en lo cotidiano y habitual, sin ulteriores intenciones filosóficas o de pensamiento, González Martínez insiste en esto último y está en constante comunicación—sobre todo en los recientes años—con lo sobrenatural y extraterreno. La diferencia es, pues, de fondo. Pero en la forma, ambos coinciden gracias a esa sana economía de vocablo y a una ausencia casi total de lo puramente literario.

Estamos muy cerca todavía de González Martínez, para establecer

con fijeza su influencia en nosotros; han pasado nubes atormentadoras por el cielo de nuestra poesía, nubes que dejaron grandes sombras y vientos no calmados. Pero cuando vuelva la serenidad—y ya parece que nos está volviendo—nos daremos cuenta de lo que ha valido el ejemplo honrado y constante de un poeta como él. El libro que motiva estas palabras contiene, además de los poemas agrupados con el título de *Bajo el signo mortal*, otros también recientes; y se completa con una selección de los contenidos en su obra anterior. Los que dan nombre al libro son los versos escritos a la sombra de un dolor tan hondo, que todos ellos sangran por la misma herida. Este dolor es, sin embargo, sereno; el ¡ay! se exhala, sí; pero el poeta recuerda su advertencia:

. . .Y sosegadamente
llorar, si hay que llorar; como la fuente
escondida.

Porque el llanto verdadero, el que sale de lo más íntimo del corazón, es un llanto que corre blandamente, y no grita desesperado; sólo pregunta:

¿Qué silencio me dirá que me has oído?

Para la gran oscuridad y para el gran silencio de los solitarios, acaso las preguntas como ésta son el único sendero posible que se recorre, aunque a sabiendas de que la respuesta no ha de llegar antes de la muerte.

¿Que en González Martínez hay un poco de literatura? No decimos que no. Hay literatura. Sobre todo, cuando el hombre advierte o aconseja, por deseo de lógica o por un impulso de bondad; o cuando en algunos pocos poemas gusta de divertirse con una pirueta de intención graciosa. Mas, a pesar de esa "literatura" hay en toda su obra una calidad lírica tan verdadera y un tan conseguido empeño en lo esencial, que pasamos por alto aquello y nos detenemos, siempre con el mismo placer, en lo otro, en lo que ha servido para dar a González Martínez el envidiable puesto que ocupa en la literatura hispanoamericana de todos los tiempos.

Revista Hispánica Moderna, 10 (1944), 37-38

NOTA

1. *Bajo el signo mortal*. . . , México, Agencia Editora Mexicana, 1942, 183 págs. (Poesía Hispanoamericana. I.)

REGINO PEDROSO, POETA CUBANO

A propósito de su último poema "Bolívar" publicado en La Habana el año pasado, y como homenaje largo tiempo debido a su obra, quiero escribir unas palabras en las que ojalá pueda expresar mi gran admiración y mi sincero cariño al poeta Regino Pedroso.

En la imprescindible antología *La poesía moderna en Cuba* (1882-1925), que publicaron hace veinte años Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, encontramos ya el nombre de Regino Pedroso. Califico de "imprescindible" a tal antología y pudiera agregar aquí una serie extensísima de adjetivos en su alabanza, porque no creo que se haya compuesto nada, dentro de su tipo y categoría, tan perfecto, tan completo, tan equilibrado y tan cuidadoso como ese libro a que acabo de referirme. La poesía de Cuba, y nosotros, los poetas de Cuba, somos deudores a Lizaso y a Fernández de Castro de una obra ejemplar. Conste que a todas estas no había yo salido al ambiente literario, y estaba sólo comenzando a orientarme en el amanecer de mis versos.

Pues en ese libro, digo, y hacia el final, por ser de los más jóvenes en aquel tiempo, apareció Regino Pedroso. Ya entonces, como dice Andrés Núñez Olano, en la nota al frente de sus poesías, Pedroso estaba un poco distante del tono y la manera de "La ruta de Bagdad". Nuestro poeta había vivido en un mundo fantástico, de las mil y una noches; lo que de oriental hay en él parecía salirle entonces a la pluma como en un derroche de colores, sedas fastuosas, mármoles y joyas; todo ello engarzado en la forma irreprochable del soneto endecasílabo o alejandrino; todo ello en un marco de palabras nobles y luminosas; todo ello, en fin, dentro del tono general del modernismo, que, como ya todos sabemos, se prolonga en nuestros países hasta muy avanzado el primer cuarto de siglo, y llega hasta enlazar con lo contemporáneo; de tal manera, que ahora lo vemos bien claro—nuestra poesía actual, después de aquel salto a los aires veloces de las modas de "vanguardismo", no es más que continuación, desarrollo, ampliación o diversificación del propio modernismo.

De aquel tono bellísimo puede ser muestra este soneto de la serie "La ruta de Bagdad":

Fue bajo el esplendor de una mañana
de seda y de pálidos destellos:
cruzaba bajo el sol la caravana
al lento cabecear de los camellos.

Una dulce pereza musulmana
nos envolvía en su inquietud, y bellos
los dedos de tu mano de sultana
mesaban la pelambre de sus cuellos.

Sobre la ruta de Bagdad fue un día. . .
 El amor en tus ojos florecía
 sus fiebres locas, y a tus pies vencido,

 esclavo en tus pupilas fascinantes,
 mis labios imploraron suplicantes
 un amor sin la muerte y el olvido.

donde el aire suntuoso, el ritmo grave, un erotismo imaginario y una forma cumplida se unen bajo el ala misteriosa de la poesía, que aquí es "amor sin la muerte y el olvido".

Ya, sin embargo, entonces, andaba Regino Pedroso transitando otros caminos menos elaborados, en los que la seda deja su lugar al hierro y el ritmo de los camellos exóticos al del taller. Porque el poeta es obrero. Trabaja en yunque y martillo. Y de ese trabajar duro le sale al inconforme un nuevo acento que lo coloca al frente de nuestros poetas llamados "proletarios". Y de ese acento le sale su nuevo libro *Nosotros*, publicado en 1933.

Aquí tenemos un verso libre de todo, menos de su natural ritmo y buen gusto. Los poemas "proletarios" de Pedroso marcan un momento, un capítulo en la historia de la poesía cubana, como lo hacen los poemas "mulatos" de ese otro grande nuestro que es Nicolás Guillén.

Quiero señalar la aparición, en 1939, de la *Antología poética*, de Regino Pedroso, en donde, además de lo que ya conocemos, se encuentran dos tonos nuevos, es decir, dos tonos a los que quiero referirme aquí para noticia del lector. Uno de ellos, el más original de todos, contenido en sólo dos poemas—a lo que recuerdo: son traducciones imaginarias "de un poeta chino de hoy" en las que Pedroso de un modo habilísimo reúne sus dos preocupaciones mayores representadas por lo chino que tiene dentro de su sangre y por lo revolucionario obrero que le dictó hace algunos años sus apasionados cantos. Esa fusión de lo oriental—que había aparecido al principio en "La ruta de Bagdad", y que ahora está en estas "traducciones"—con lo nuevo, lo palpitante del momento, que perfectamente ilustra en estos dos últimos versos de su poema:

" . . . porque aunque soy un hijo de la Revolución
 son mis antepasados ilustres. "

Al lado de ese tono, va también uno de raíces sentimentales, expresado en versos amplios, rítmicos, blancos. Es un regreso a su mayor intimidad. Es cuando dice el poeta:

¡Cómo he tenido miedo que alguien sepa que acaso
 no soy más que un sentimental!

o cuando vuelve la mirada a la mujer—que en las luchas de clase parecía haber quedado en el olvido—, para decirle en “Una canción despedazada”:

. . . De las calles, acaso te llegue una canción
trunca, despedazada por los dientes del viento,
como aquella que en carne despedazaste en mí. . .
Jirones de palabras te endulzarán las manos:
Odio llovió en la tarde y anocheció la tierra,
pero en los anchos cielos amanece el amor. . .
Y en esa canción rota desgarrada en el aire,
¡me sentirás vivir!

Su libro *Más allá canta el mar* le valió al poeta el premio Nacional de Poesía en 1939. Es un libro dentro de ese tono amplio, generoso en que están algunas de sus obras mejores, como los poemas “Canción de los barcos náufragos”, “Canción del hilo de agua y la inmensidad” y muchos otros.

Parece que tal clima poético es en el que mejor y más a gusto está Pedroso, porque en su último poema “Bolívar” (La Habana, 1945), insiste en un tono profético, whitmaniano, lleno de signos de admiración, de apóstrofes, de voces altas, de palabras. . . No importa. Regino Pedroso, gran poeta, inconforme y vario, inquieto y rebelde, sentimental y externo, dice cosas siempre. Cosas que en “Bolívar” son dichas a gritos. Cosas que tal vez mañana nos dirá en el pequeño secreto de la poesía eterna.

Revista Hispánica Moderna, 11 (1945), 237-39.

**MILTON A. BUCHANAN. SPANISH POETRY OF THE GOLDEN AGE.
SEGUNDA EDICION. TORONTO: THE UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS, 1947.**

Se publica esta segunda edición, revisada y corregida, de la obra de Buchanan —utilísima para el estudiante de la poesía española. El autor extiende al principio los límites de la llamada edad de oro de la literatura en España, haciéndolos retroceder hasta 1400, en vez de los consabidos desde Garcilaso hasta Calderón. Con ello hace entrar en su panorama lo mejor del siglo XV, —Santillana, Juan de Mena, Jorge Manrique— y algunos ejemplos de la poesía tradicional en villancicos de Juan del Encina y Ximénez de Urrea y canciones, cantigas y serranillas de Gil Vicente. Además, tiene el buen gusto de dar en su colección un numeroso grupo de romances (25 en total) escogidos entre los mejores de los novelescos, líricos, históricos, fronterizos, artúricos, carolingios y moriscos. De algunos de ellos, como El Conde Arnaldos y

El prisionero, se dan dos versiones.

Toda antología está expuesta a la crítica de quien gusta de otras cosas además, o ademenos, de las que ella contiene. A este propósito recuerdo lo que Kathleen Hoagland, coleccionadora del excelente libro *1,000 Years of Irish Poetry*, dice: "El antólogo ideal es aquel que consigue satisfacer el gusto de todos, ¿Y dónde hallarlo? Aún cuando un ángel de los cielos compilase una antología de poesía angélica, siempre habría algún crítico, angélico también, que lo condenase". Así pues, caben aquí algunas observaciones sobre lo que para nuestro gusto sobra o falta en esta colección, que —como dice su autor— "sólo tiene el propósito de ofrecer una edición anotada de poemas representativos de la edad de oro de la literatura de España".

En primer término hay aquí, como en otras muchas colecciones similares, o aun más generales, hechas en el extranjero y especialmente en países de habla inglesa, una insistencia pesada en el lado festivo, "gracioso" de la poesía. Las consabidas letrillas de Góngora o Quevedo sobre si el dinero es o no es, o si ande yo caliente, etc.; la inevitable cena opipara de Baltasar del Alcázar, a la que se une en este libro una "Canción" del mismo tono y dedicada a la misma Inés, la del salpicón. De todo ello claro que se puede dar una muestra; pero no creo que ese tipo de versos merecen la insistencia y la reinsistencia en lo mismo, sobre todo cuando hay tanto bueno de lo serio, de lo mejor, de lo encantador.

Por otro lado, no basta dar un soneto de Herrera para dejar representado a este poeta, aunque en la nota correspondiente se haga referencia a sus otras obras con la explicación de que interesan menos a los extranjeros por tratarse de odas de tono general, que no dan detalles o particularidades ni sobre la batalla de Lepanto, ni sobre la pérdida del rey don Sebastián. Herrera, con toda su grandilocuencia y su pompa —y también con su mucha delicadeza en lo amoroso— es una estación en la línea general de la poesía española, y hay que contar con él.

El libro que comentamos lleva al final cuarenta y dos páginas de notas, que le dan un valor extraordinario, no sólo para el estudiante extranjero, sino para el amante lector de habla castellana. Las notas se refieren a circunstancias de producción del poema y a su interpretación y valorización. Especialmente valiosas en lo histórico y en la situación de los personajes en su época, y en la explicación de las alusiones mitológicas. Hay también gran cuidado en las notas que se refieren al Cántico espiritual de San Juan de la Cruz, muchas de las cuales están tomadas de las propias "declaraciones" en prosa del poeta.

Cierto que algunas de esas notas adolecen de cierta ligereza o falta de cuidado en la explicación, por ejemplo en el poema 4 la nota 430; en el 22, la 48; en el 56, la 68; en el 88, la 79; en el 106, la 4; en el 111, la 27; en el 113, la 46 y la 55; pero todo en todo estamos en presencia de una obra meritísima y de la mayor utilidad para el deseoso de entrar y estar unas horas en el maravilloso reino de la poesía española.

EL ESTUDIANTE HISPANOAMERICANO EN LOS ESTADOS UNIDOS

Viene realizándose desde hace algunos años, y con el mayor éxito, el intercambio de estudiantes entre el Norte y el Sur, y viceversa. Son numerosos los norteamericanos que, llevados de un buen deseo de aprender el idioma y las costumbres de las gentes que tienen al sur, viajan, estudian y aún trabajan en las repúblicas hispanoamericanas. Conozco yo muchachas de Barnard College, en donde enseño, que han ido a México, o a Cuba, o a Colombia, y no se han limitado a tomar un curso de verano en ésta o aquella Universidad, sino que han tratado de entrar en la vida social e intelectual del país, cultivando amistades, poniendo interés en el ambiente en donde por una temporada viven; incorporándose, en suma, a las corrientes generales de ideas y modos, y actividades y costumbres del país dado. Y cuando regresan me hablan de los viajes que hicieron, de los paisajes que contemplaron, de las familias distinguidas que conocieron y de las materias que estudiaron. Esas muchachas a que me refiero han sabido viajar—no como el consabido baúl—, y ver y entender. De igual manera podría yo hablar de los muchachos que hacen lo mismo, y a muchos de los cuales he conocido.

El otro aspecto del tema es el de los estudiantes hispanoamericanos que vienen a estudiar en los Estados Unidos, siempre dentro de ese plan de intercambio. También he tenido el gusto de conocer a muchos de ellos, señoritas y jóvenes de Cuba, Colombia, Argentina, Brasil, Chile, y muchos países más. Ellos también llegan a Estados Unidos con la natural curiosidad y deseo de aprender; se instalan en Colleges y Universidades, entran francamente en la vida estudiantil y social de la ciudad en donde viven, y bien pronto, en lo que dura un semestre, ya pueden hablar inglés —si antes no lo sabían—, y lo que es aún más importante, darse cuenta del complicado espíritu de una nación tan vasta y tan difícil como ésta.

Una de las más efectivas medicinas para curar la incomprensión, el chauvinismo, el mal entendido orgullo nacional es la del intercambio estudiantil. Los jóvenes son casi siempre más tolerantes que los hombres y mujeres hechos y derechos. El joven tiene pocos prejuicios, y si alguno se le ha entrado, no está tan en la raíz que le sea difícil arrancarlo. El joven sano de espíritu mantiene la mente abierta a todos los vientos, y la mirada a los cuatro puntos cardinales. Y, con una intuición maravillosa, sabe donde está lo bueno, y dónde lo malo. Ese estudiante del Norte o del Sur, de habla inglesa, o española o portuguesa es el mejor vehículo de la solidaridad continental. Los diplomáticos en los Congresos hablan muchas veces de países que no conocen y de problemas tan distantes como pueda serlo para un

plenipotenciario de Irán la reclamación de las Islas Malvinas. El estudiante, el joven que ha viajado por nuestra América sabe —o debe saber—, donde está el peligro del azúcar, o del petróleo, o del salitre, o del caucho; quiénes son lo que ahogan y los que saben abrir la mano; quiénes los que sufren hambre y sed de justicia y quiénes los que a mantel limpio y a opípara cena les están comiendo lo que les pertenece. Y eso, donde quiera. En el Sur, en el Centro, en las Antillas y en el Norte. Aquel que esté limpio de pecado, que tire la primera piedra.

La Prensa, (New York, 1948).

**ENRIQUE GONZALEZ MARTINEZ. VILANO AL VIENTO
(POEMAS). MEXICO: EDITORIAL STYLO, 1948.**

Cuando el mexicano Enrique González Martínez en su libro *Los senderos ocultos* (1911) propuso en un ya famoso soneto en alejandrinos, muy dentro de las formas que con Rubén Darío habían triunfado en la poesía de habla castellana tanto en América como en España, sí, pero con un espíritu bien contrario al del tal movimiento; cuando propuso, digo, torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje estaba iniciando un viaje de tal importancia en nuestra lírica, y tan afín—aunque parezca paradoja—con el verdadero y mejor tono de lo rubendariano, que sirvió para afirmar los permanentes valores del espíritu de meditación y de vida interior frente a los virtuosismos superficiales de los poetas que habían hecho del cisne símbolo de su credo estético. Desde entonces Enrique González Martínez se ha mantenido fiel a su doctrina y ha sabido ir elaborándola a lo largo de todos estos años hasta merecer el altísimo puesto que ocupa en la poesía escrita en español.

Como Rubén Darío, González Martínez bien podría exclamar: "Si hay un alma sincera, ésa es la mía". Que, en definitiva, es lo que pueden y tienen derecho a decir todos los grandes poetas. De una sencillez, de una clara sinceridad está hecha la poesía del "hombre del buho" (como él mismo titula el relato autobiográfico que publicó en *Cuadernos Americanos* en 1944) que no fue su desdén hacia el cisne más sincero que el canto de quien los amaba. Sólo que estuvo bien que en su sinceridad de entonces opusiera la interrogación de los ojos fijos del ave nocturna a la otra interrogación del largo cuello ondulante. Esa sinceridad consigo mismo y con la poesía, ha sido, pues, el gran acorde que González Martínez viene dando a través de todos sus libros y de toda su vida. Ahora ya está el poeta en sus más nobles años, cuando la risa —si alguna vez la tuvo— ya nada más que sonríe; y cuando el dolor —que tantas veces sintió muy hondo— sonríe casi lo mismo que la risa: en suma, cuando desde la cima nevada de sus cientos de poemas nos regala más versos, iguales y diferentes de los otros, pero iguales

siempre a lo que es él.

En el poema inicial de *Vilano al Viento* nos dice, entre otras cosas:

. . . Y lanza mi canción un grito humano,
buscando quien lo escuche y lo comprenda,
como esparce el vilano
a través de las zarzas de la senda
polen de abril en vientos de verano;

y ya desde ese inicio nos está dando el tono de su nuevo libro, que — hemos dicho — es el mismo de su obra anterior y que sin embargo es siempre nuevo. Ese milagro de la renovación dentro de lo igual nace, a mi ver, de que González Martínez ha mirado siempre las cosas esenciales: vida, amor, muerte. El tema eterno de la gran pregunta que a veces se queda ahogada en la garganta, como su extraordinario poema de hace varios años *El fantasma*, y que otras veces se exhala en una serie de preguntas pequeñas en el *Luz en la sombra* de este libro que ahora nos ocupa; pequeñas preguntas que van a formar juntas otra vez y otra la gran interrogación de su vida: ¿y el morir?

Lo que resulta admirable en esta reciente colección de poemas de González Martínez es que todos ellos van fechados, y no hay ninguno anterior a 1945; pocos de ese año y los demás de 1946, 1947 y 1948. Quiere ello decir que él nos da lo más fresco de su pensamiento y que ese pensamiento se mantiene firme, serio, noble y que se expresa clara, grave y mansamente. Que — vuelvo a decirlo — nos reafirma la "santa continuidad" de toda su obra. Claro está que conforme los años pasan, y los dolores flechan, tiene más que sentir y más que preguntarse. Insiste en darnos aquí como una cuenta de su vida; y aunque un momento parece detenerse, interrumpiendo aquello "más que tenía que decir", porque no "hay nadie a quien pueda revelar mi secreto", sabemos que eso no es así, que si bien su secreto es suyo en él, la sola palabra con que lo expresa es ya revelación. Mi gran Martí, el gran iniciador de todo el modernismo y uno de los más extraordinarios poetas con que cuenta nuestro idioma, me viene a ayudar en este momento "¿Será revelación o poder?" En González Martínez, como en todos los pocos grandes es, junto, revelación y poder. Que es el poder de revelar, de descubrir y manifestar el secreto; no el otro, el que todos queremos penetrar, el que don Enrique tiene frente a sí y el que un día — quiera Dios que sea muy lejano — se le entregará, sino este secreto de la poesía, de apresar en la palabra clara el momento fugaz de la emoción. En eso maestro es — y por maestro le tenemos todos — don Enrique González Martínez, mexicano, que nos acaba de hacer el regalo de sus nuevos versos.

Occidental, New York, 1 (1949).

**LEON FELIPE. ANTOLOGIA ROTA. BUENOS AIRES:
EDITORIAL PLEAMAR, 1947.**

Quien lea —quien lea cuidadosamente y con buena voluntad, que es como debe ella ser leída —la poesía española contemporánea se verá muy bien puesto frente a un paisaje de fantásticas proporciones, de los colores más diversos y con las figuras más diferentes. Ese paisaje y esas figuras no son, claro, exclusivos de la literatura española; están y se repiten en todas las demás de nuestro mundo conocido, del que llamamos occidental. Y ni aun es ése un fenómeno característico de lo actual, ya que paisajes semejantes los vemos en todas las épocas. Quiero decir aquí tan sólo que la poesía española contemporánea —digamos la que arranca del modernismo— no es excepción, ni resulta menor ni más pobre ni menos importante que la de los otros paisajes y figuras europeos y americanos.

“Toda la lira”—palabras de Rubén Darío— está aquí. ¿Se quieren muchas lirás? Pues muchas. ¿Se quiere una sola, de muchas cuerdas? Pues ésa también. En definitiva muchos tonos, muchos acentos; todos los tonos y los acentos en los que se expresa el alma del poeta de hoy. Por ello, todos los tonos y los acentos en los que se expresa el hombre de hoy. Si es que el poeta, como tantos creemos, es quien mejor puede traducir y esparcir la voz humana que, al pasar por la suya, se transforma en poesía. Sigo diciendo, pues, que bien logrará comprender lo que significa el espíritu español quien se sitúe frente a ese paisaje y a esas figuras de que comencé a hablar. Tan hermoso paisaje como los demás; tan nobles y tan grandes figuras como las otras. Nobles y grandes y además españolas: de fuera o de dentro de España. Todas de un mundo español que por estar muchas veces fuera de su tierra la extiende más allá de sus límites y hace que se la escuche en otros muchos horizontes.

Pues una de las figuras de ese paisaje que estamos mirando es el caminante español León Felipe. Destaquémoslo de entre las demás, para verlo mejor. A veces no sabremos dónde situarlo, porque su camino lo llevará a México, a Buenos Aires, a La Habana, a Nueva York. . . . Y era un poco difícil detenerlo. Ahora ya lo tenemos preso—él se reirá de nosotros, claro—en esta Antología. León Felipe se ha dejado libre uno de los barrotes para poderse escapar siempre. Por eso la Antología se llama, además, “rota”. Y así no queda duda. Y se sigue yendo siempre. . . . Por lo menos, gracias a esta editorial argentina, podemos tener en la mano la obra poética del caminante desde 1920 hasta 1947. Para ayudarnos en el viaje hay al final del libro un “Itinerario poético-vital de León Felipe,” en el que nuestro admirado Guillermo de Torre nos presenta algunos detalles y características de la agitada personalidad del poeta. Y después, como se dice en la solapa, “a modo de homenaje diversos pintores americanos y españoles—y aquí se dan sus nombres—enriquecen esta *Antología rota* con ilustraciones de varios poemas.”

León Felipe ha tenido siempre cosas que decir. Al principio, en sus dos tomos de *Versos y oraciones del caminante* (Madrid, 1920, y Nueva York 1926) la voz le era aún recatada, con el metro casi siempre menor; y mucho espíritu, y muchas ansias de ser, y un poco de desencanto, y unas gotas de tristeza. Muy buena poesía, en suma.

"Ayer estaba mi amor
Como aquella nube blanca
que va tan sola en el cielo
y tan alta,
como aquella
que ahora pasa
junto a la luna
de plata."

A veces ya le apunta la batalla. Le desasosiega lo vulgar, lo de siempre, como nos dice tan claramente en su magnífico "Autorretrato," o le inquietan las cosas de arriba, de las estrellas, y de Dios. Y cruces sencillas y un Cristo batallador, muy español, en un claroscuro de Valdés Leal:

"Viniste a glorificar las lágrimas . . .
no a enjugarlas . . .
Viniste a abrir las heridas . . .
no a cerrarlas . . .
Viniste a encender las hogueras . . .
no a apagarlas . . .
Viniste a decir:
¡Que corran el llanto,
la sangre
y el fuego . . .
como el agua!"

Después llega la tragedia de la guerra civil española. Y con ella la de muchos hombres como León Felipe. Y entonces se le cuaja el grito—yo creo que ya venía necesitando la ocasión de gritar a los cuatro vientos. El caso es que ahora se le ofrece. Y grita, y acusa, y blasfema—no tanto como él cree—y nos cuenta en largos versos lo que piensa de los hombres y de las cosas; de Inglaterra y del infierno. Y más tarde sigue el desencanto y al final del libro, en el grupo de poemas que titula "El viento y yo", nos produce la impresión de que se va cansando de gritar sin obtener eco en la tierra; sigue en alta voz porque su tono es el del español de siempre. Escuchémosle:

"Sin embargo, el español no habla alto. Ya lo he dicho. Lo volveré a repetir: El español habla desde el nivel exacto del Hombre, y el que piense que habla demasiado alto es porque escucha desde el fondo de un pozo."

Pero ya sus pies están cansados, dice, y sus ojos ciegos, su boca seca, y su cuerpo dócil y ligero para entrar en el aire. Vemos cómo a pesar de todo, de los grandes ensayos de actitud dramática—muchas veces expresada con excelentes palabras y una heroica sinceridad—el poeta vuelve a su voz más entrañable con la que pide un poco de sueño. Y el verso se le vuelve al principio, al de las oraciones de caminante. Y en un viaje en tren “De Antofagasta a La Paz,” con el que termina este libro, va a exclamar:

“¡Volver a dormir!
Volver a la almohada de aquella nube
blanda,
blanca,
lejana . . .
que está allí quieta ahora . . .”

hermana nube de aquella que miramos al comienzo de esta reseña. Como si todo este libro fuese un gran paréntesis, muy complicado, lleno de muchas palabras, exclamaciones, apóstrofes, defensas e insultos, gritos y puntos suspensivos; pero en definitiva un solo paréntesis entre las cosas esenciales de la poesía que pudiera ser en este caso esas nubes altas y blancas que León Felipe supo mirar al comienzo de su camino y que ahora, al detenerse en un recodo, vuelve a mirar con el alma cansada.

Occidental, New York, 5 (mayo de 1946), 16-17.

**JUAN RAMON JIMENEZ. ANIMAL DE FONDO.
BUENOS AIRES: PLEAMAR, 1949.**

En 1916, al comienzo de la segunda etapa de su obra—más adelante volveremos sobre este punto—Juan Ramón Jiménez escribía un libro cuya importancia ha sido reconocida por todos cuantos se han ocupado de aquella: el *Diario de un poeta recién casado*, en el que nos dio la narración sentimental y pensamental de su primer viaje a través del Atlántico; por el Atlántico del Norte, de España a los Estados Unidos y el regreso, ya con su compañera fidelísima, de los Estados Unidos a España. En la última edición de ese libro, el poeta ha variado su título, que ya es, como todo en él, más general y amplio, más ideal y total: *Diario de poeta y mar*. Han pasado los años buenos y los malos y aun los serenos volvieron otra vez y ahora J. R. J. nos regala otro libro de poeta y mar; que no es de Atlántico atravesado de este a oeste y al revés, sino de Atlántico de norte a sur y vuelta. Ahora el poeta se ha quedado en esta orilla del océano. Si en 1916 descubrió los amarillos intensos y los verdes grisáceos de la parte de arriba, en 1949 avista la Cruz del Sur que

“...se echa en una nube
y me mira con ojos diamantinos
mis ojos más profundos que el amor,
con un amor de siempre conocido. . .”

Y si en 1916 encontró el amor permanente y con él se lo llevó de vuelta de sus New Yorks, y sus Flushings, y sus Emily Dickinsons y sus baúles cerrados y lo mostró a las costas de la tierra que de nuevo lo recibía—mejor, los recibía; en 1949, por ese otro viaje cruzado con aquél descubre, creo que más que descubrir lo que hace es anotar el descubrimiento que ya tenía hecho desde siempre, a su dios, a ese dios deseante y deseado, el Dios “creado y recreado y recreado—por gracia y sin esfuerzo. . . El nombre conseguido de los nombres.”

Este libro está formado por 29 poemas, y unas notas finales del autor, todo ello precisa y noblemente traducido al francés por Lysandro Z. D. Galtier. Los textos castellano y francés van frente a frente, como es lo deseable. Por las notas sabemos que es él una anticipación de su “*Dios deseante y deseado*”; que es lo último que ha escrito en versos, posterior a “*Lírica de una Atlántida*”, “*Hacia otra desnudez*” y “*Los olmos de Riverdale*”; que él está ahora reuniendo toda su “*escritura de verso y prosa en seis volúmenes cronológicos*”, por tiempos o épocas suyas, y que publicará con el título general de *Destino*. Y luego nos habla de sus poemas de sentido religioso, aclarando que:

“Es decir, que la evolución, la sucesión, el devenir de lo poético mío ha sido y es una sucesión de encuentro con una idea de dios. Al final de mi primera época, hacia mis 28 años, dios se me apareció como en mutua entrega sensitiva; al final de la segunda, cuando yo tenía 40 años, pasó dios por mí como un fenómeno intelectual, con acento de conquista mutua; ahora que entro en lo penúltimo de mi destinada época tercera, que supone las otras dos, se me ha atesorado dios como un hallazgo, como una realidad de lo verdadero suficiente y justo. Si en la primera época fue éstasis de amor, y en la segunda avidez de eternidad, en esta tercera es necesidad de consciencia interior y ambiente en lo limitado de nuestro moderado nombre. Hoy concreto yo lo divino como una consciencia única, justa, universal de la belleza que está dentro de nosotros y fuera también y al mismo tiempo. Porque nos une, nos unifica a todos, la consciencia del hombre cultivado sería una forma de deísmo bastante. Y esta consciencia tercera integra el amor contemplativo y el heroísmo eterno y lo supera en totalidad.”

Me he extendido en la copia de este párrafo, porque me parece que lo que en él se dice es esencial para la comprensión de este libro y de la actitud religiosa del autor. Conviene que digamos desde luego que lo religioso está tomado aquí en su concepto más desligado de todo lo que no sea puro y particular modo de sentir, ver y pensar a Dios, que en J.R.J. es un dios posible por la belleza o por la poesía. Digamos, pues,

una religión de lo bello y poético total, a la que ha llegado el autor, porque en ella estaba desde el principio. Que a pesar de que en este libro nos lo está diciendo reiteradamente ya todos sabíamos que ese dios suyo le estaba sitiando, cercando y batallando, entrándosele por todas las esquinas del alma y casi por todos los poros de la piel. Sabemos, también, que si desde el principio adoró a la poesía como a la mujer, la fue, tal vez sin darse cuenta de ello, endiosando, alzando, aislando de todo lo demás, de lo no esencial; y que al fin esa mujer—poesía ya diosa de su más absoluta adoración—se le cambió en el dios total que estuvo deseando desde siempre; que ahora, en la más madura madurez de su obra lo encuentra, dentro y fuera de él, porque la gran belleza se le ha entregado o revelado no sólo como belleza o poesía—que eso lo estuvo para J.R.J. ya desde que afortunadamente para el mundo empezó a escribir en los últimos años del siglo XIX—sino como un concepto mucho más profundo y total: ahora nombra a su dios con letra minúscula, suma de amores y adoraciones anteriores.

En una reciente conversación con un periodista, el otro gran poeta, el norteamericano Robert Frost, decía estas palabras: “Los poetas jóvenes olvidan que la poesía debe comprender tanto la mente como las emociones. Demasiados poetas se engañan al pensar que la mente es peligrosa y que debe quedar afuera. No, la mente es peligrosa, y debe quedar adentro.” Dentro, claro, del poema, de la poesía. Porque un poema no está hecho sólo de palabra, ni de dolor, ni de ritmo, ni de ambiente, ni de evocación. Tiene que tener, además, pensamiento. Mente, que, como dice tan admirablemente el gran viejo de la Nueva Inglaterra, es peligrosa, sí; que puede traicionarnos y encandilar los ojos y hacernos tropezar; pero que es necesaria, con todo, si no queremos que el poema se quede en un ir y venir de aires agradables que nos refrescarán, tal vez; que tal vez nos adormezcan; pero que no nos llevarán a parte alguna. Ahora, frente a este último libro de J. R. J. comprobamos la verdad de todo esto. Aquí hallamos lo demás, sí, y muy hermoso y muy bien dicho; pero sobre todo ello, como cubriéndolo con un cielo de totalidad realísima, el pensamiento, la idea, la mente, como queramos llamar a eso que nos lleva a decir las cosas esenciales para sangría propia y alivio de los demás que leen o escuchan:

“Conciencia en pleamar y pleacielo,
en pleadios, en éstasis obrante universal.”

No es necesario insistir en que J. R. J. es uno de los más grandes poetas que han existido y existen y existirán. Creo que tan grande como el más grande poeta lírico de todos los tiempos. Ahora sí conviene decir, por colofón, que este libro, *Animal de fondo* obra de plena madurez, representa para mí el momento culminante de su obra. No sé lo que vendrá en los próximos años; pero dudo mucho, porque lo considero casi imposible, que el andaluz universal, el gran poeta de España pueda superarse y darnos aun más belleza, más pensamiento,

más emoción verdadera; más Dios suyo, en una palabra.

Revista Hispánica Moderna, 15 (1949), 120-22.

PORTADILLA

A título de curiosidad y como complemento de lo anterior, reproduzco aquí dos ensayos de autocrítica literaria publicados en mi juventud. El primero, "Regreso a la serenidad", escrito en 1931, y leído en el "Lyceum" de La Habana ese mismo año, apareció en el *Homenaje a Enrique José Varona en el cincuentenario de su primer curso de Filosofía (1880-1930)*, La Habana, Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1935.

El segundo, "Una hora conmigo" en la *Revista Cubana*, vol. II, núm. 5, 4 y 6, 1935.

Estas dos "resurrecciones" las dedico a mi querido Oscar Fernández de la Vega.

REGRESO A LA SERENIDAD

(1931)

Aquel poeta me decía: —Yo siempre estoy recortando mis sueños. ¿Que viene uno desorbitado, sin posible medida? Pues a encuadrarlo, para tenerlo en límites precisos. No significa esfuerzo alguno el dejarse llevar por espacios sin norma.

Y recordaba a Eugenio D'ors: Las cosas han llegado al extremo de que se vean convertidas en rutinas las que ayer mismo eran audacias y de que se necesite un gran valor para no ser revolucionario.

En arte, claro está, ser revolucionario significa obedecer a la fantasía. O mejor, mandar a la fantasía que se desboque, para mirar, en la abierta carrera, como van naciendo, a derecha e izquierda, todos los paisajes en movimiento desesperado.

Por eso el poeta me decía: —Hay más virtud en sostener tensas las bridas, para retratar, uno a uno, los paisajes que nos interesen.

Los jardines románticos, fiel retrato del alma del 800, crecieron libremente y eran unos jardines malcriados. Se dejaba el follaje campear por sus respetos —que no respetaban nada— y la apasionada imitación de los bosques traía a espacios reducidos un rusioniano amor por lo natural. Con ellos como fondo, el poeta lanzaba al cielo sus retóricos ayes de dolor y representaba a las mil maravillas un monólogo de patética superchería. Hemos de pensar en los jardines de Acadero, con sus setos de boj y sus bancos de mármol. Está bien, a lo lejos, el bosque. Cerca, para nuestro recreo, habrán de limitarse los impulsos primarios y la podadera, con un propósito aséptico, dejará el marco libre de telarañas y restos de mariposas, podridas en la humedad de las lágrimas que hallan adecuado lecho entre las hojas secas.

¿No será éste el problema capital de la nueva poseía? Claro es que hubo un momento en que se hizo necesario romper el círculo de papel y saltar al otro lado, con una cinta original entre los dedos. Nueva explosión del romanticismo. Como antes fue el énfasis del sentimiento, era hasta ayer el de las sensaciones. La velocidad sustituyó a la intensidad. Se tenía la convicción de que era saludable aprovechar el vértigo. El tren, el trasatlántico, el aeroplano. Todo lo que llevara de un lugar a otro, desde la Plaza Roja de Moscú hasta un "elevated" neoyorkino. Y de Norte a Sur, se traían desde Noruega, con aquel célebre explorador, los cuatro puntos cardinales de Vicente Huidobro para enganzarlos en la oreja de una indígena de Fernando Poo. Y así andaban los poetas, dando saltos de júbilo por las cinco partes del mundo. Era necesario. Fue un producto de la guerra.

Pero ya han pasado varios años. Los bastantes para que toda aquella utilería poética esté inservible y la vayamos arrinconando en el cuarto oscuro. Y, de pronto, nos encontramos, "de vuelta ya de la región de las agudezas", como dice Guillermo de Torre, con un cielo despejado del humo de los obuses y de un brillo nuevo casi, de tan limpio, bajo el cual nosotros somos nosotros mismos. Al abandonar el gorro de colores

de la fantasía desmesurada, nos miramos hacia dentro y descubrimos —acaso lo sabíamos ya, pero nos avergonzaba confesarlo— que existe una vida interior pródiga en matices espirituales.

Decimos “espirituales” y nos parece llegar con esto a la médula de nuestro propósito. El romanticismo, desde Gray hasta Zorrilla, pone en juego como figura central el alma y, con ella, la expresión, el lirismo, todo el dilatado espectáculo pasional y emocional íntimo, por resonancia de lo exterior patético. Para el hombre romántico alma y naturaleza están de tal suerte ligadas, que todo su deseo girará en torno a esa doble sollicitación. Verá su alma a través de la naturaleza, o se explicará ésta por lo que tenga de similar con su alma. Para él, la naturaleza no es interesante en sí misma. Lo es ya que su contemplación sirve para expresar estados de alma. La melancolía de una puesta de sol, que le conmueve por lo que de él mismo ve proyectado en ella. Ama los rayos oblicuos del sol en cuanto son éstos capaces de extender su sombra exagerando las dimensiones naturales. Y, de egoísmo en egoísmo, sintiéndose centro universal, el romántico querrá ver reflejado su dolor o su gozo en los seres que le rodean, cuyas almas cree él obligadas a comprenderlo. El espíritu no cuenta. El espíritu que es raciocinio, huye de esta puesta en primer plano de lo recóndito.

Ahora—tras la llamarada neo-romántica de post-guerra—venimos a conceder importancia esencial a las palabras que significan algo, que no son meras gotas de agua en interminables parrafadas oceánicas—en las que cada una de ellas era tan sólo parte del conjunto y por sí sola no significaba nada. Ya la palabra, como tal, tiene un valor. Abre en mitad del verso una pura isla de significado que sólo la inteligencia—el espíritu—es la llamada a descifrar. La palabra significa: no expresa. Concita sobre sí, como un prisma, las luces espirituales. El alma, aturdida, pasa cerca de ella sin comprender nada.

Apunta, muy finamente, Francisco Ayala: “Toda una promoción literaria ha encontrado, de pronto, su adultez. Ha tirado los juguetes y ahora se siente desconcertada porque, en cierto modo, había hecho profesión de la edad infantil.” Ciertamente. Como es cierto también que la poesía se recoge cada vez más en sí misma, y lo que era en ella delirio de universalidad geográfica tórnase contemplación de las fuerzas espirituales y expresión comedida de estados intelectuales puros.

El poeta acaba de descubrir que ya es un hombre y que, como tal, deben interesarle sus problemas íntimos. Ahora bien: como tiene responsabilidad y conoce sus fuerzas no hará con ellas juegos malabares. Tratará de hacerlos vivir en un verso dentro del que cabrán no los falsos ayes de anteayer ni los júbilos que ayer salían como cohetes.

Cuando yo digo en un soneto:

Sin el recuerdo ya, fuego invisible,
ahora, salamandra pasajera,
nunca dice la suerte que muriera
metida el alma en el ardor posible.

estoy destruyendo las expresiones románticas de la poesía. Ya no se agitan en torno "los invisibles átomos del aire" —y aunque ello fuera así no hallaría resonancia poética en mi corazón, sino en mi pensamiento. La inteligencia pretende abarcar hasta los más sutiles estados poéticos. Estos no son en definitiva, sino concepciones intelectuales desprovistas de toda implicación emotiva. Toda una serie de imágenes se da cita en quién sabe qué circunvolución cerebral para producir lo que llamamos hecho poético. Este hecho poético es, en su esencia, que vale tanto como decir en él mismo, un estado de pensamiento totalmente distinto a los estados de alma que se traducían en el derrame, por todos los poros del yo-sentimiento, de un sudor lírico-, en la acepción peyorativa del vocablo.

Se habla de falta de sensibilidad como síntoma de la actual literatura. No. Cuando ello se afirma se está confundiendo la sensibilidad con la sensiblería. El poeta de hoy se halla en una disposición de espíritu capaz de registrar las más débiles corrientes emocionales. Pero sabe—con la experiencia que le ha dejado un siglo de romanticismo—que ha de huir de la inspiración que tales inducciones le produzcan. Ésta no debe nacer de la embriaguez de la sensibilidad, sino de la razón lúcida. Mejor diríamos: razón poética, razón ilógica, que no conoce más postulado que los de la pura intelección poética.

El poeta ha recobrado su serenidad. Tras el agitarse de las aguas, hendidas por un vasto deseo, han vuelto éstas a aquietarse. Y ya el sol puede quebrar en ellas los siete clavos de su luz. Vamos—como ha dicho alguien—a la sencillez por el respeto de las circunstancias, la lealtad a los materiales, la lógica arquitectónica. Tendemos hacia lo abstracto, hacia la organización geométrica, por instinto de unidad, por deseo de equilibrio, y por cansancio de un arte inconsistente.

Este renacimiento de la serenidad poética viene a reforzar la idea—ya lanzada—de si no estaremos llamando a las puertas de un nuevo clasicismo. La valorización del sentido plástico—opuesta fundamentalmente al exaltado fervor de los impulsos que mantuvieron a la literatura a una velocidad de 100 kilómetros por hora— crea, en los poetas de 1930, una comedida ponderación en la que asoma, aun indeciso, el mundo limitado que tuvo su centro en la filosofía platónica. La medida, el profundo equilibrio de las ideas, engarzadas entre sí interiormente—a veces sin nexo visible—, ese horror al suspiro y a las expansiones infinitas del alma, traen una raíz de genuino sabor a mar Egeo.

(Falla, Satie, Poulenc, Stravinski, Halffter, saltan sobre Wagner, Schumann, y Beethoven, para caer muy cerca de Bach. ¿Imitación? No. Comprensión de su espíritu y anhelo de geometría. Moldes de ayer para el arte de siempre. Clásico es como decir eterno. Geometría y pauta que es como decir divinidad. El "Clave bien temperado" y el "Concerto" de Falla. En ambos, un universo de ideas y de normas. El acento de las mejores luces del espíritu).

Y es más: si, como afirmaba Platón—y repite Ortega y Gasset—las impresiones se nos escapan si no las ligamos con la razón, hay en esto una íntima consonancia con el deliberado ordenamiento lógico de la

poesía actual que ya no trata de *épater* con sus incongruencias, sino que pone en lo íntimo del poema una perfecta trabazón geométrica de las ideas.

Como un cuadro de Picasso es, ante todo, un cuadro. Y una Sonata de Stravinski es sólo eso: una Sonata—es decir, música—, así un poema de ahora—no quiero citar nombres—es poesía sólo por el gusto de serlo. Interés en el poeta de hacer arte. Interés en el artífice de crear forma. Y forma sostenida en un ritmo que—como dice Jules Supervielle— habrá de ser más exigente, ya que no está sostenida ni por la rima ni por un metro fijo. En lo espiritual, como en lo tipográfico, han quedado definitivamente muertos los puntos suspensivos.

Habana, Junio 1931.

UNA HORA CONMIGO

(1935)

Y va de cuento: yo nací con el siglo, y me he educado en el cinematógrafo. Supe, de niño, cuántas veces ponía los ojos en blanco Francesca Bertini¹ en el espacio de un minuto. Y, panorama más interesante, las vueltas que daba la cabalgata de los pieles rojas alrededor de una pobre carreta indefensa en los desiertos de Arizona. A los doce años compuse un madrigal y me sentí poeta. Había en él la consabida mariposa, la consabida boca roja; en fin: las consabidas bisuterías líricas de pacotilla. A pesar de lo cual, no volví a componer versos hasta tres años más tarde, ya en la Habana. Entonces comenzaron mis lecturas. Baudelaire, Juan Ramón Jiménez, Martí, Rubén Darío y ¡ay! Francisco Villaespesa, que andaba por nuestra América envenenando liras con la juglaría de sus fáciles versos. Como resultado de todo ello compuse un libro, *32 poemas breves*, donde, a falta de otras cualidades más apreciables, se notaba—y así lo hicieron constar varios críticos—un tono general de buen gusto y cierto dominio de la técnica del verso. Con todo, eran versos de juventud, puestos bajo la advocación de cuatro nombres: Victor Hugo, José Martí, Juan Ramón Jiménez y Amado Nervo.

Aunque en las últimas páginas de ese libro se asomaba tímidamente una luz vanguardista, en temas como "Los rieles", "El tranvía", "El obrero", me dijeron de él que olía demasiado a rosas. Era a principios del año 1927.

Sabido es que por aquella época nuestra América estaba hundida en las aguas rejuvenecedoras del llamado vanguardismo, que no fue otra

cosa que una resonancia del ultraísmo español. Tras los años de la Gran Guerra, en cuyo crisol tomaron forma buen número de nuestros males y nuestros bienes, España se incorporó a la nueva estética del verso gracias al esfuerzo brillante de sus ultraístas. Ellos—Guillermo de Torre, Gerardo Diego, el argentino Jorge Luis Borges—cortaron el cordón umbilical que mantenía a los poetas españoles unidos al rubendarismo y al postromanticismo, abrieron las ventanas a los cuatro horizontes, y con la escoba y la frazada acabaron con todos los murciélagos y los ratones líricos que ensuciaban el Parnaso. Borges, tras esa labor de higienización, regresa a Buenos Aires hacia 1921 y desde las revistas literarias se inicia la revolución en tierras americanas.

En Cuba, después de algunos esfuerzos aislados entre los que no podemos olvidar la página de literatura nueva que José Antonio Fernández de Castro mantuvo durante algún tiempo en el "Diario de la Marina", la obra saneadora se concreta en la revista "1927". Desde ella se dispararon obuses contra los rezagados y los eternos viejos. Con ella Juan Marinello, Jorge Mañach, Francisco Ichaso, José Z. Tallet, primero y Félix Lizaso después, incorporaron a Cuba al concierto de voces juveniles con que América respondía a la llamada de la nueva literatura.

Unido por cordial amistad a los directores de "1927" —que fue, sucesivamente, "1928", "1929" y "1930"— por ellos me fue dada la gracia de alistarme en su navío y ya en él como grumete, comencé a hacer ejercicios entre el cordaje del vanguardismo formal y logré algunas actitudes graciosas que me fueron aplaudidas. Había, en realidad, que sentirse un poco héroe para arrostrar la ira de una mayoría que se mofaba de nuestro esfuerzo y pretendía acabar con nosotros. De todo ello guardo en el cajón de mi mesa un libro inédito que ya no sirve para nada. No sirve. Pero me fue útil en su día. Por él aligeré mi poesía del lastre rubendariano y tal. Conocí el gozo de saberme libre de amarras y tostado por el sol de los cinco continentes. Le retorcí el cuello a la elocuencia. Fui, en fin, poeta de vanguardia, de aquella vanguardia tan desacreditada ya, que anda con el rabo entre las piernas por algunas aldeas del mundo literario.

Además, hemos de anotar el hecho de que el ultraísmo —o el vanguardismo— era en su esencia un movimiento romántico y, como tal, creíase el único acento que los poetas podían y debían entonar. De la misma suerte que el romántico tenía el corazón de manifiesto a todas horas, y sobre la pobre viscera construía párrafos desesperadamente trágicos, el literato de vanguardia usaba y abusaba de las metáforas deportivas, del culto de la velocidad. Ser poeta, entonces, significaba saltarse a la torera los cuatro puntos cardinales; elevarse en avión hasta la cumbre del himalaya, y más arriba; viajar en el transiberiano; jugar al tenis con la luna y, en el 40 H.P. de la febril imaginación, violar los vientos y las carreteras todas del orbe. El que tal cosa lograba, podía exclamar como Don Juan después de su viaje a Italia: "Yo a los palacios subí —yo a las cabañas bajé, etc. etc."

Sabemos, también, que las innovaciones del ultraísmo se quedan las más de las veces, a la puerta del poema. Hay en él nueva tipografía, abolición de nexos formales y palabras inútiles; pero, en el fondo, sólo sustituye el romanticismo del ¡ay! por el de la metáfora y la velocidad. Su originalidad estriba en su negación.

Ahora, he de confesaros esto: al tratar de sumarme al tren del ultraísmo, como mi reloj iba atrasado, perdí el estribo y di de bruces en el suelo. Quiere esto decir que ya había pasado el tiempo de las cabriolas líricas y que la poesía, vencidos aquellos años de romanticismo de la velocidad, se recogía a beber en las aguas serenas de la pura poesía. Me estaba acariciando la nariz adolorida, cuando vi aparecer a Góngora en el horizonte. Era el año de su centenario.

Las juventudes literarias de España y de América acogieron la efemérides con un fervor inusitado. Libros, revistas y periódicos iban cargados de acento gongorino. Los trabajos que años antes iniciara Alfonso Reyes se actualizaban y comentaban. Aquel sol brilló en el cenit desde 1927 a 1930. ¿Qué significaba tal énfasis del gongorismo? Significaba, sencillamente, esto: el poeta habíase lanzado a una especie de Maratón; tanto como el verso, había fragmentado el mundo en mil imágenes de kaleidoscopio. Se sintió un momento libre de las trabas de la retórica y, con el grito juvenil de la revolución en los labios, saltaba de uno a otro horizonte. Pero ya estaba cansado de la carrera interminable. Y en la estética del genial cordobés halló un remanso para su espíritu agitado. Fue como quien se echa a andar bajo el sol de agosto, por un camino abierto a todas las saetas luminosas y halla de pronto el árbol grato a cuya sombra se enjuga el sudor y se goza de la brisa. Por eso los poetas de habla castellana, que habíamos probado que podíamos y sabíamos ser libres, nos juntamos un día a la sombra del roble gongorino para hacer ejercicios de humildad. Alfonso Reyes, ese admirable hombre de letras, escribió a este respecto, comentando la aparición de mi libro *Trópico*; “ya somos tan libres que es lícito, si nos da la gana, componer todo un *Trópico* en rigurosas y bien contadas décimas. Triunfo de la voluntad, voluntariamente ceñirse a todo”. De mi adhesión al autor de las “Soledades” quedan unas estrofas escritas en su homenaje, que publicó *Social*² y en las que, deliberadamente, traté de imitar su estilo inimitable. Pero más que ese testimonio esporádico, queda uno vivo: *Trópico*, mi libro de décimas cubanas, publicado en 1930. El, y los poemas que fueron apareciendo en las páginas de la *Revista de Avance*, muestran los efectos del nuevo “training”: el gusto por la metáfora y ciertas reglas de medida y de orden de las que estoy contento. En ellos el verso, con una economía verbal cada vez mayor, pretenderá traducir estados emocionales puros. Es el momento de jugar con silencios, y sombras, y el arco-iris, y el reflejo lunar en las aguas marinas. Aquí, el ancho respirar se reduce a tensión; la carga lírica se condensa en unos cuantos versos que aparecen, así, como un haz de significados.

A partir de esa boga, el poeta opone a los excesos románticos y pseudo-románticos una geometría de dimensiones definidas, tratando

de modelar su obra a la luz viva del espíritu. Reacciona contra el romántico aprovechando su fuerza para encauzarla. Tomemos el ejemplo del salto de agua. La corriente libre, agitada, cuya energía potencial se pierde en fugaces vapores y ruidos inútiles, un día encuentra el dique, se embalsa, acumula energía y se hace fuerza. El ímpetu romántico, sin dirección ni norma, pierde su carga poética en innumerables ayes, como anteayer cuando cantaba Zenea;³ o en explosiones de júbilo iconoclasta, como ayer. Pero llega el momento en que domina el espíritu, le opone diques, le dicta normas, le recorta las orillas a ese caudal, y vemos que la poesía aumenta su energía y se convierte, también, en fuerza.

Claro está que ya sabía —como lo hace notar Juan Marinello en su ensayo sobre mi libro— que Góngora es una despedida. Por eso traté de decirle adiós del modo más decoroso posible. Y sólo conservé, de mi culto circunstancial por el poeta, un leve perfume entre las manos y el recuerdo sin forma de la huida. Ahora, con el olvido del Maestro, ya me siento marchar por un camino que es más mío. Sé lo que vale la poesía por lo que me costó dar con ella. Es decir, con lo que yo creo que es ella. Después de todo, hay que creer en algo. La gente cree en Dios, en el progreso, en el amor. Yo, por ahora, creo en mi poesía. Lo cual, por otra parte, resulta más cómodo que tener fe en los dioses y es menos expuesto al batacazo que suelen llevarse los que creen en el amor.

En su reseña del recital que ofrecimos no hace mucho cinco poetas nuevos de Cuba, en el Círculo de Amigos de la Cultura Francesa, dice Roberto Agramonte estas palabras: "Lo alquitarado, lo metafísico, por así decirlo, de las composiciones de Florit, hacen que sean muchas veces inaccesibles al público. Su parnasianismo quintaesenciado, sus imágenes de implicaciones secundarias y terciarias, hacen asequibles sus versos sólo después de una segunda o tercera lectura. Hay carencia de tesis, y superposición de imágenes propias de lo que se suele llamar poesía pura." En resumen, que para Agramonte, mi poesía es algo etéreo, que se escapa a toda comprensión directa. Menos mal que más abajo afirma que en temas y versos de otra índole —como en el poema "Viejos versos de hoy"— alcanzo un colmo de perfección arquitectural.

De todo lo cual se deduce que Florit es un poeta que, cuando quiere, hace versos, y cuando quiere, también hace jeroglíficos para tormento de su lector o su público. Y no es eso, amigos míos. En mis poemas veréis cosas fijas, claras, de mármol —lo clásico, en fin. Y otras desorbitadas, sin medida, oscuras. En unas, Goethe o Garcilaso— en otras Walt Whitman o Alberti. Pero en unas y en otras estoy yo. Como esto de la poesía es cuestión de atmósfera, en la que el poeta entra cuando puede, no cuando quiere, el día que brilla el sol, y hay cielo azul, y brisa tenue, se escriben cosas de perfecta calma. Después, a veces, hay ráfagas de misterio, y fuegos fatuos, y gritos en el enrarecido ambiente. Y el poeta —en este caso yo— va de sol a tinieblas, de órbita a camino sin ruta, con la antorcha del verso encendida en la mano.

El mismo título de mi libro futuro, "Doble acento" anuncia la dualidad a que antes aludí. Porque hay uno de ellos que gusta de mecerse en la hamaca del ritmo y las sílabas precisas. Acento que me viene de aquel "training" formal de que os hablé antes. Pero hay momentos en que toda la fuerza lírica que nos sube de quién sabe qué fibra recóndita, no cabe en el verso medido, y hay que verter su esencia en el versículo, en el amplio torbellino de la frase poética ilimitada, y dejarse arrastrar por él a donde quiera llevarnos, que siempre será un cielo espeso de estrellas de fuego.

Eso en cuanto a la forma. El fondo, los temas, el significado en fin de mi poesía, ¿quién podrá explicarlo? Por lo pronto, yo no. Yo sólo trataré de justificarlo, si me alcanzan las fuerzas para ello.

La razón poética ya, afortunadamente, se ha desligado de la razón lógica. Para el poeta existe una verdad. Su verdad, que no corresponde con la verdad del matemático, del basurero, de la señora de su casa. El hecho de que esa verdad suya sea distinta de las de los demás constituye su tragedia y, también, su gloria. Además, es su pecado. El pecado de poetizar, en lugar de ser, como expresa Kierkegaard. Pero es que el poeta, mientras poetiza, ¿no está siendo? ¿Es que para *ser* es preciso no poetizar? El hombre en trance de poesía vive un mundo suyo, con una perfecta organización, suya también y una filosofía propia. Y en él es como su verdad le obliga a ser. Con todas las implicaciones que se derivan de estar viviendo su verdad.

Lo que ocurre es que existe una razón lógica y una razón poética. La primera es directa, llama las cosas por su nombre, vive en la cárcel del silogismo —no fantasea, no poetiza. La otra, la razón del poeta es, según la exacta definición de Ortega y Gasset, una valerosa fuga, una ardua evitación de realidades. Por añadidura, la poesía crea lo que nunca veremos, de igual manera que la fe, (dice Gerardo Diego), es creer en lo que nunca vimos. Aquí se enlazan estas dos palabras: creer, crear; y por ellas nace esta otra, magnífica de carga significativa: creo. Yo creo y, al creer, estoy creando, dando vida a algo. Decimos, creo en Dios. Y más bien debiéramos decir: creo a Dios. Porque basta ese acto voluntario de pensamiento para dar forma a seres y cosas. El hombre antiguo creó el centauro y la sirena. Y porque su imaginación construyó tales entes, porque dio vida a un mito, pudo creer en él. ¿Que el centauro no pudo existir jamás en la realidad real? ¿Y qué, si estaba vivo en la fantasía del poeta que lo creó? ¿Que la sirena no alzó su voz sobre las aguas para atraer a Ulises? ¿Y qué, si Ulises creyó en ella, porque los poetas, antes, la habían creado? Fábrica perenne de mitos es la poesía. Opone al hecho común, que no ha menester de la fantasía para manifestarse, ese otro hecho insólito, donde juegan un divino juego dos realidades: la exterior —mera exposición de la naturaleza— y la interna, creadora de mil formas y seres. De ese juego nace —flor maravillosa— el hecho poético.

Y de aquí el choque del poeta con su circunstancia. Son dos extremos y dos metas: la prosa y la poesía. Por eso, para comprendernos a

nosotros no bastan el ánimo ni el fervor. Es necesario haberse dejado antes en el umbral la razón de la otra verdad, de la otra lógica. Hay que entrar en la casa del poeta dispuestos a aceptar como real una lógica extraña, ilógica si queréis, en la que todo aparece claro y no hay que explicar nada. Porque la poesía no es explicación, ni ciencia, ni sabiduría: es algo más, algo diferente que yo, poeta, no sé lo que es.

NOTAS

1. Famosa actriz del cine italiano hacia 1915.
2. Revista socio-literaria de La Habana de aquellos años.
3. Poeta cubano (1832-1871).

ANTONIO MACHADO *

(1939)

No quisiera, amigos, que mis palabras fueran otra cosa —y ello sería suficiente— que una meditación en voz alta sobre los versos de Antonio Machado que acabáis de escuchar. Ya el ánimo está preparado; el oído atento; dispuesto el corazón. Fuera mi prosa justa, y el homenaje se habría cumplido. He de suplir el arte, escaso, con el fervor desbordado; la falta de sentido crítico con la sobra de entusiasmo. Que de todo salga con bien, por vosotros y por mí, ruego a mi lazarillo, la Poesía.

* * *

Andaba yo fuera de La Habana, en horas solitarias por el mar y la playa, sin radio que escuchar ni periódico en qué padecer. A mi regreso, una amiga queridísima me dio la noticia: "Antonio Machado ha muerto". Antonio Machado, Soria, la tierra de Alvar González, las Galerías, Juan de Mairena, la "Hora de España", todo eso estaba muerto. Y el poeta español, fuera de su patria, había caído en suelo de Francia, aun a la vista de los Pirineos —más altos hoy que nunca, gracias a la apatía culpable de los pueblos y a la incomprensible ceguera de unos gobiernos que se llaman democráticos. Ha matado la guerra de España al poeta que, derrotado ya ante el avance de los ejércitos franquistas, decidió salir del infierno que se abría. Pasó, al fin, la frontera; y el dolor de la amputación de su alma, que se le quedaba atrás, perdida en el desastre, le produjo la muerte. Su madre,

su hermano José y el escritor Corpus Barga le abrigaron un poco la ausencia. Después, poco después de ese dolor, la madre se le acercó en la tierra, para seguir sus pasos por la muerte.

* * *

Creo importante no perder de vista, en estos apuntes, el papel de Antonio Machado en la historia literaria de España en este siglo. En los últimos años del XIX y primeros del XX existía en la península un grupo literario, entre cuyos miembros además de otros, se cuentan Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Azorín, muchos de ellos ligados espiritualmente a la Institución Libre de Enseñanza, con la clara y fecunda tradición de don Francisco Giner de los Ríos. En esa época hace su aparición en España Rubén Darío, admirado por todos ellos, en el que siempre reconocieron un aliado y un maestro. Y si con Rubén Darío llegó a España el influjo de América, al que los poetas de entonces cedieron jubilosos, hubo quienes, como Antonio Machado no se le rindieron ciegamente y sólo tomaron de él aquella esencia castellana —tan bien vista por Valera— que la alquimia maravillosa del vate había conservado a través de sus contactos con Francia, para incorporarla, con su nuevo aliento, a la poesía española del 900.

En el prólogo del libro *Soledades*, publicado en 1903, Machado confiesa su admiración por el autor de "*Prosas profanas*". Pero, en contra de la estética del Darío de entonces —maestro de la forma y de la sensación—, pensaba "que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color, ni la línea, ni el complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo. Y aun pensaba que el hombre puede sorprender algunas palabras de un íntimo monólogo, distinguiendo la voz viva de los ecos inertes; que puede también mirando hacia dentro, vislumbrar las ideas cordiales, las universales del sentimiento".

Esa honda palpitación del espíritu existe a lo largo de la obra de Antonio Machado, aunque a veces, como en ciertos poemas de *Campos de Castilla* (1912), se quede en meditar, en proverbios y cantares, sobre los enigmas del hombre y del mundo; y en otro—"La tierra de Alvar González"—, se propusiera el poeta escribir un Romancero actual, hecho sobre un eterno problema humano—drama de codicia y de sangre. Pero es que hay en definitiva un tono en Machado, desde "El viajero", "En el entierro de un amigo", los versos de amor, hasta los últimos poemas escritos durante la guerra—la "Elegía por Federico García Lorca" y los sonetos. Y ese tono conserva la vibración del espíritu del poeta, que supo escribir apartado de modas y de modos, escuchando sólo aquella voz que le llamaba "desde el umbral de un sueño", y contribuyendo con su obra junto con otros poetas de su promoción—escribía en 1917—a la "poda de ramas superfluas en el árbol de la lírica española" con la convicción de "haber trabajado con sincero amor para futuras y más robustas primaveras".

Poeta melancólico es Antonio Machado cuando está en su centro. A veces sale de él, se acerca a la jácara y al donaire andaluces. Pero siempre regresa a su también andaluza melancolía sin lágrimas. Recordemos:

"Hoy buscarás en vano
a tu dolor consuelo.
Lleváronse tus hadas
el lino de tus sueños.

Está la fuente muda
y está marchito el huerto.
Hoy sólo quedan lágrimas
para llorar. No hay que llorar, ¡silencio!"

Y ese silencio del hombre fuerte frente al dolor —"No hay que llorar, ¡silencio!"— le hace delicado y tierno. Conoce el dolor; le ha visto de cerca la cara. Y lo acaricia sin entregársele. Por el llanto dominado brota en sus últimos poemas el coraje, el dolor ante la tragedia española, y, como es poeta esencial, al escribir poemas de cerca, de la tierra, no pierde el tono de ayer, como en ese magnífico soneto en que recuerda a su "Sevilla infantil; tan sevillana!"; como en "El crimen fue en Granada" se reitera un momento logrado ya perfectamente en su "Elogio a don Francisco Giner de los Ríos", escrita en 1915. Hay aquí estos versos del "Elogio":

"Oh, sí, llevad, amigos,
su cuerpo a la montaña,
a los azules montes
del ancho Guadarrama."

y estos otros de la "Elegía" a Lorca:

"Labrad, amigos,
de piedra y sueño en el Alhambra
un túmulo al poeta
sobre una fuente donde lllore el agua."

Recuerdo de pensamiento poético y de expresión —con su mismo asonante. Es decir: persistencia de lo lírico esencial a través de años y acontecimientos en los que el poeta supo conservar el mismo aliento, la misma idea luminosa, la misma fe en el porvenir. Y el "hermano de la luz del alba" —maestro de españoles honrados— viene a encontrarse con el joven poeta asesinado sobre el sereno remanso del verso de Machado hoy definitivamente durmiendo su sueño.

Hay fechas, nombres, ¿cómo no? en la vida de Antonio Machado. Pero hay en ella algo más que el dato biográfico o la nota erudita: obra. Esa que lejos de todo coqueteo con la moda literaria, se nutre de sí, y si tiene defectos, son suyos, como suya es toda la gloria. Maestro es, con Juan Ramón Jiménez, de todos los poetas españoles que en su atmósfera crecieron y se formaron. Juan Ramón, el más universal de los poetas de España, dentro de su color mediterráneo, Machado más cerca de la tierra, constante amante del paisaje. Los dos enlazados por la "melancolía y la delicadeza típicamente andaluzas", los dos profunda, serenamente situados en la España del 900, que ha sabido por ellos y por sus continuadores, revivir la egregia tradición lírica del Siglo de Oro.

Esa influencia sobre los jóvenes se advierte, por ejemplo, en la primera manera de García Lorca (hacia 1920), que Angel del Río considera "formativa, inscrita en la órbita del modernismo y post-modernismo", con aquel "Chopo muerto" y aquella "Encina" hechos sobre el espíritu y el verso del poeta de Castilla. Además, conviene señalar esta influencia en el primer libro en prosa del granadino, "Impresiones y paisajes" (1918), que representa el "contacto de un alma joven de poeta del Mediodía con Castilla, vista más a través de las lecturas castellanas de entonces—Unamuno, Machado, Azorín—que a través de una visión propia".

Tiene el lirismo de Antonio Machado una raíz clásica perfectamente visible. A fin de cuentas, lo clásico es lo eterno; lo que, si pudo en su día ser romántico, ha logrado perpetuarse gracias a la potencia de su creación. Para mí, tan clásico es un soneto de Garcilaso, como la "Oda al ruiseñor", de Keats. Clásicos no son, no deben serlo, para mi gusto, los interminables pareados de Racine. Además, amigos: que me parece inútil en poesía toda distinción de escuelas. Sea el poema de ayer, o de hoy; venga envuelto en brumas del Norte o con luz del Mediodía; cante a la Belleza Intelectual o a los niños muertos por la metralla en Madrid; se llame Elegía de Duino, o soneto a Beatriz; esté en los "Hermanos Eternos" de Juan Ramón, o en el soneto de Ronsard, en la noche con el Cuervo, o en la mañana de Mayo, con Browning; todo lo que en verso tenga eso de espíritu, de alma que va de dentro a fuera, de toque de eternidad, será poesía, no importa si clásica o romántica. Bástase la poesía a sí misma por lo que puede contener de emoción humana, de reflejo —retrato— de un sentimiento noble o pequeño dolor.

Tal vez —pienso con Onís—, el valor de la poesía de Antonio Machado resida en su pobreza de elementos perecederos. En poesía cabe, desde luego, toda la palabra; desde la sencilla, humilde del cantar popular, hasta la lujosa con que la vistió Rubén Darío, por alto ejemplo. Pero hemos de ver que lo que en Darío perdura para la verdadera lírica no es aquello de las "ínclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda" con ser tan hermoso, sino el "¿viste caer las gotas de mi melancolía?" Porque el lirismo neto, lo que eterniza un

poema, es la palabra pequeñita, humilde, esa que fue dicha siempre, pero que aun así es necesario decir porque en cada poeta responde a un estado de alma diferente.

Maritain, el sabio ensayista, ha dicho, a este respecto: "el poeta no necesita ni evadirse del idioma ni someterse a él, porque el idioma nace en él y de él, de nuevo, como en la primera mañana del Paraíso".

Aquí nos sale al paso el problema de la claridad en poesía. Durante algunos años con la moda del sobrerrealismo, y otros ismos, se creyó que era necesario al misterio de la poesía el encerrarla en una oscuridad. Reinó, pues, la sombra; y en ella eran dueños absolutos el sueño intelectual y el subconsciente elevado a categoría artística. Y sin embargo, amigos, hemos de convenir en que la claridad ha sido la característica de los más grandes poetas, desde Homero hasta Verlaine, y que esa poesía nos convence de "que el misterio del sol y de un día radiante no es menor que el de una noche oscura". Ciertamente es que hay momentos de un poema en que la oscuridad aparece —como en un día de sol las nubes suelen poner su sombra en las distantes montañas. Pero esa oscuridad hallada, no debe provenir de un deliberado propósito del poeta —que en ello está la clave de su superchería—, sino de la hondura del pensamiento poético que al traducirse en palabras queda, a veces, incompletamente expresado. En Machado el pensamiento, por íntimo que sea, por atormentado que salga del hondón de su alma, se viste siempre de la palabra justa y aparece por ello ante nosotros claro y terminante.

Abel Martín nos dice en este punto: "Las palabras, a diferencia de las piedras o de las materias colorantes, o del aire en movimiento —está tratando del problema de la lírica—, son ya, por sí mismas, significaciones de lo humano, a las cuales ha de dar el poeta nueva significación. La palabra es, en parte, valor de cambio, producto social, instrumento de objetividad . . . y el poeta pretende hacer de ella medio expresivo de lo psíquico individual, objeto único, valor cualitativo". Y —agregamos nosotros—, esa nueva significación que el poeta da a la palabra no la logrará si no la hace expresiva de su pensamiento más puro, que será, también, el más claro. Pensar poéticamente, traducir en poesía el pensamiento no se logra en última instancia, más que utilizando el medio más sencillo, la palabra más dicha. Que ya ella, por ser lo que es, por significar un pensamiento fino, tendrá suficiente carga de poesía para ilustrar el verso a su presencia.

Hubo un momento —por el que casi todos pasamos— en el que parecía importarnos más a los poetas el concepto que la intuición, y la lírica se dirigía más a la lógica que al sentimiento. Poetas de Europa, de América, con la mirada fija en un brillante y en el complicado estudio de sus facetas. Cerca, precediendo el desfile, el mágico sin alma, el exquisito deshumanizado: Paul Valéry. Ya, en 1929, nuestro Antonio Machado advertía el peligro. Y aconsejaba sinceramente —como siempre— "más orgullo, menos docilidad a la moda, y, en suma, más originalidad". Y en otra ocasión aclaraba: "Porque tampoco hay

poesías sin ideas, sin visiones de lo esencial". Pero —fijaos bien— "las ideas del poeta no son categorías formales, cápsulas lógicas, sino directas intuiciones del ser que deviene, de su propio existir; son, pues temporales, nunca elementos ácrnos, puramente lógicos". Y porque el poeta es ante todo hombre, con las enormes implicaciones que en lo sentimental, en lo espiritual y en lo corporal tiene la palabra, es del todo inhumano, perverso, si queréis, el fanal de vidrio en el que algunos poetas de hoy se refugiaron; aun peor mil veces que la torre de marfil. La torre, por serlo, suponía cuando menos un aire puro a su alrededor. Dentro del fanal es el aire libre enrarecido hasta el vacío. De todas suertes, el poeta por hombre, siente el dolor, la angustia, la alegría, el amor —iba a decir el odio y no me atrevo. Por poeta, el hombre lleva esos sentimientos al poema. ¿Quintaesenciados? Bien. ¿Alquitarados? Bueno. Pero ahí están, o deben estar, para que el verso, célula del poema, sea otra cosa más —no importa en qué rango lo sea— que un diáfano cristal de fría superficie.

Dice Andrenio, al comentar un libro del poeta: "nadie menos que el poeta lírico puede ser un fabricante de literatura". Y volvemos, con esto, a lo que nos parece crucial en el verso de Antonio Machado. Aparte, claro está, de ciertas composiciones prosaicas —proverbios y cantares, "Los Complementarios" de Abel Martín, el "Cancionero Apócrifo" de Mairena—, en la obra de este poeta, la que cuenta, la de "Soledades", "Galerías" y "Campos de Castilla" se advierte esa ausencia de literatura, ese sabor de pura verdad poética que hay en Jorge Manrique, en San Juan de la Cruz, en Juan Ramón Jiménez. La poesía sola en su verso, libre de retórica, natural en el vuelo, con ese valor de la palabra lírica, que difiere de la usada por todos —dice Abel Martín— como lo que difieren entre sí una moneda y una joya del mismo metal. "El poeta hace joyel de la moneda".

Además de todo ello hay en Antonio Machado ese acercamiento a la naturaleza, y ese decir tristezas, deseos, y pensamientos, esa fe en la belleza, todo expresado con íntima sinceridad, con tranquila y humilde sinceridad, como aconsejaba Rilke a su poeta joven, Kappus.

* * *

Eternidad de una poesía ¿por qué? Sencillamente porque —ahora es Meneses quien habla— "el sentimiento ha de tener tanto de individual como de genérico, porque aunque no existe un corazón en general, que sienta por todos, sino que cada hombre lleva el suyo y siente con él, todo sentimiento se orienta hacia valores universales o que pretenden serlo".

De aquí que una simple copla popular cualquiera, ésta, por ejemplo:

"Quisiera olvidar tu nombre
y cada estrella que miro
en los labios me lo pone."

tenga mayor significado poético en el sentido que ha indicado nuestro

personaje, que los cantos de libertad compuestos por Shelley en ocasión de acontecimientos políticos de su tiempo.

Desde luego que hay trances tan soberanamente trágicos en la historia del mundo que el poeta que los vive ha de escribir su experiencia en ellos por un imperativo del "dolorido sentir", o de la santa ira que lo posee. Es el caso de los poetas de España durante su guerra. En ellos la circunstancia era de tal naturaleza que el sentimiento y la lógica, el amor y el dolor los han llevado a hacer poesía en la guerra, que, por otra parte, y en los mejores casos, ha sido sólo eso: poesía en la guerra, no poesía guerrera. Los poetas españoles, de Antonio Machado a Miguel Hernández, han palpado una realidad triste y gloriosa. Y han sentido un trance de humanidad —nada prosaico— compatible casi siempre con los severos límites de la poesía. Me conviene advertir, que, si temperamentalmente no siento la poesía "para algo", con un destino distinto del suyo propio: crear belleza, sé hallar esa belleza donde esté, aun en el más circunstancial de los poemas. Porque esa poesía en la guerra de España fue escrita por verdaderos, por auténticos poetas —dos de las cuales están hoy por fortuna entre nosotros —he nombrado a Concha Méndez y a Manuel Altolaguirre—; porque bajo la alusión a la tragedia ambiente corren por su verso las aguas que antes lo alimentaban, fortalecidas, si cabe, por un más claro sentido de responsabilidad humana, y por ello quedará al mundo, cuando este loco mundo de ahora siente la cabeza, un ejemplo de sano lirismo y de dignidad ante el absurdo destino. Y quedará porque fue escrito ese verso por necesidad de creación. Recordemos a Rilke: "Una obra de arte es buena, cuando nace de una necesidad". ¿Y qué necesidad más apremiante para esos poetas españoles que expresar en verso su pensamiento atormentado por la guerra? Esos poemas que nos llegaban a diario desde el suelo español, a pesar de su fin inmediato, eran buenos casi todos, porque —hemos dicho antes— eran obra de auténticos poetas y, además, surgieron de una necesidad de canto y de expresión ante el duro espectáculo.

En el caso particular de Antonio Machado, esa preocupación de España es constante, de siempre, no exacerbada en la hora decisiva. Recordad aquellos versos escritos en 1913, que se leyeron esta tarde: "El mañana efímero". Esa España de charanga y pandereta, engendrada por el vano ayer; señorita, inferior, que ora y bosteza, la mira Machado como algo fatal, y, por fortuna, pasajero. De ella ha de surgir —surgió ya, y le ahogaron el ímpetu— una España implacable y redentora; firme en su idea, y fiel a la voz del maestro Francisco Giner, de aquel buen viejo que pedía a su muerte homenaje de yunques y silencio de campanas.

* * *

"Abel Martín—conviene advertirlo—no pone nunca en verso sus ideas, pero éstas le acompañan siempre". De otro modo dicho: en

Antonio Machado hay dos zonas paralelas. El verso y la prosa. Cuando el poeta anda ciego de lirismo por sus galerías interiores, o gusta de pensar la poesía a orillas del Duero, bajo el sol de las tardes castellanas, el prosador que va a su lado escribe en el cuaderno de viaje notas nacidas al margen de la inspiración, observaciones, proverbios que a su vez serán temas de versos. Ha tenido también el gusto de comentar sabia, filosóficamente—no olvidemos sus estudios en París en 1910, cerca de Bergson—el origen de sus poemas, la raíz de su pensamiento poético. Es crítico de sí mismo y para poder juzgarse inventó esos buenos personajes Abel Martín y su discípulo Mairena. Porque—dice éste—"todo poeta supone una metafísica, acaso cada poema debiera tener la suya—implícita, claro está, nunca explícita—, y el poeta, tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos". Y es que, así como para escribir el sueño hay que estar despierto—no me interesa la creación poética del subconsciente, *per se*, que tanto mamarracho ha traído al mundo de la literatura—, así también hay que saber, dentro de una lógica de tipo más convencional, más terrestre si se quiere, el por qué del poema, el por qué del sueño.

* * *

Siempre —y más tratándose de Antonio Machado— hay algo que decir del tema de la cultura y el pueblo. Ya antes de ahora y en memorable ocasión para mí, reiteré unas ideas que había yo tratado de exponer hace años. Y son éstas:

Cuando el poeta contempla apasionadamente, cuando es un "ser que goza y sufre", obtiene un verso limpio con el que hace triunfar las potencias superiores sobre las inferiores, y por ello trata de que prevalezca el espíritu sobre lo demás. Por eso, por muy alejado que parezca de la política, por muy ensimismado que lo veamos, el poeta está contribuyendo a la obra de todos. Y está acercándose al Pueblo quien alude a lo íntimo suyo —que en último es lo íntimo universal— y a la circunstancia en la que él mismo se mueve. Y está haciendo política, buena política, quien se empeña en crear ambiente fino donde puede, en trabajar cerca del mundo, para el mundo y el ser humano, para no considerar nada humano fuera de él. Y aunque su parte esencial sea extraña a ella, en lo que la política tiene de acción, de lucha, siempre tendrá que abrir los ojos a las agonías que lo rodean, para afirmar el triunfo del Espíritu en el pueblo que, como tal, está más cerca de él, porque lleva en sí una condición innegable: su valor de eternidad. No quiere esto decir —no quiero yo decirlo— que el poeta haya de modificar su acento al acercarse al pueblo, no. Sólo que si es sincero, si es poeta total, por serlo ya estará cerca de él, aunque de momento aparezcan distantes uno del otro.

Todo verdadero, todo gran arte es para el pueblo, porque el pueblo

es, en definitiva, quien lo comprende. Por eso no creo en la distinción entre arte de minorías y arte popular. En primer término habría que establecer lo que pueda entenderse como minoría. Claro es que la palabra tiene un significado directo, "numérico". Pero el menor número no debe interesarnos. Hay que atender a lo otro, al contenido espiritual del vocablo: minoría, élite. Bien. No creo en esa distinción. La minoría —Juan Ramón Jiménez— es inmensa. Cabe pensar en un pueblo todo minoría, es decir todo él cultivado espiritualmente, que —son palabras de Antonio Machado —"la democracia aspira siempre a lo distinguido porque en el fondo, no es sino una progresiva aristocratización de las masas".

Arte popular, por otra parte, es ya arte de minorías. Desde el momento en que es arte, transpone la frontera de lo ignaro. ¿Queremos arte más popular, y al propio tiempo más de minorías que, por ejemplo, un cartón del pato Donald? Cuando el arte es auténticamente popular —no populachero, entendámonos— es arte de minorías, de esa inmensa minoría que no requiere otra condición para formar parte de ella que la natural elegancia del espíritu.

Lo que ocurre es que ha costado trabajo saber qué cosa es pueblo, tan a menudo confundido con el populacho. De igual manera, al "señor" se le han atribuido defectos y pecados que son exclusivos del "señorito". ¡Qué gran ejemplo del señor-pueblo el Alcalde de Zalamea! Pueblo, sí. Pueblo, el que defendía el decoro de España contra la invasión extranjera y el cainismo de dentro. Pueblo, este Antonio Machado limpio de alma, sano de conciencia, que ha sabido escuchar la gran lección y transmitirla, a su vez, en verso noble y prosa íntima a su pueblo.

Hay además esto: la literatura, la poesía no deben tener un deliberado propósito popular. Creo haberlo dicho ya. A mi entender, lo lírico está en su buen camino cuando no trata de convertirse en instrumento de combate a favor de una determinada doctrina social. El poeta lírico, antena que recoge para transmitirlos a su vez, los dolores, las inquietudes, los problemas todos de la humanidad, vistos a través de los suyos propios, contribuirá con su voz a la superación social si logra producir un poco de emoción estética, independientemente de credos y de "ismos", y siempre que sea sincero consigo mismo, que será tanto como serlo con la humanidad y con la época en que le ha tocado en suerte o en desgracia, vivir. De nada vale escribir, "para el pueblo", si la obra no lleva un mensaje de sincero arte. Podemos, sí, cualquiera de los poetas llamados con desprecio "aristocráticos", puros, de minoría, podemos sí, ¿por qué no?, hacer versos de ocasión, celebrar un acontecimiento feliz o desdichado? ¿Y qué nos valdría ello? ¿Simpatía? ¿Consideración? ¡Qué pronto se vería la trama de lo falso, de lo hipócrita! Al pueblo no se le atrae halagándole. Se le conquista por la sinceridad de nuestra actitud. Es decir, no le conquistamos, nos unimos a él quienes, antes que buscar un efímero aplauso deseamos sabernos dignos, por nuestra honrada posición junto a la democracia, de una sonrisa de simpatía y de una frase de afecto.

La pura lección de Antonio Machado junto al pueblo español, no ahora, desde siempre, desde que se sabía "en el buen sentido de la palabra, bueno", alimentado su espíritu con la tierra castellana, cerca de los temas esenciales de la poesía; esa lección ha de perdurar de tal manera que servirá para que sus discípulos, hombres que hayan logrado sobrevivir al desastre incalificable, puedan un día no lejano decirle en alta voz, ya con sus huesos libres en la tierra libertada, que son dignos herederos de su lección de dignidad humana.

Para tener fe en ese porvenir —que es desde luego el de la cultura— hay que tener en cuenta lo que sea de la organización política del mundo. El porvenir de la cultura depende del futuro político de las naciones. Es, en suma, la gran lucha entre la democracia y los regímenes totalitarios que la amenazan. En una organización democrática de las naciones la cultura, atmósfera creada por la exteriorización del pensamiento libre, se irá enriqueciendo por los aportes individuales, primero, colectivos después, en la ciencia, las artes, la literatura, para producir un estado de conciencia proyectado hacia el porvenir, con la seguridad del presente y el ejemplo aprovechable del pasado. Todo lo que en los regímenes de fuerza, por consideraciones raciales y políticas, limita la producción literaria o científica, destruyendo bárbaramente lo que no se amolda a los estrechos cánones que los limitan, no producirá otra cosa que el enraquecimiento de esa atmósfera a que antes aludí, con todas las funestas consecuencias que ello tendrá para el porvenir de la cultura.

Hay que creer, pues, en un posible brillante futuro siempre que los creadores y portadores de cultura sean hombres libres que forman parte de Estados libres, puestos bajo el signo de la democracia.

* * *

Ahora que escribo estas palabras, el dorado atardecer está en las azoteas. Ya se irá pronto hacia otros cielos. Pienso, lentamente, en las torres de Soria, en las cigüeñas, acomodando sus enormes alas para aguardar la noche. Pienso en todo el paisaje de Antonio Machado y pienso que allá lejos, en un pueblecito dormido en las faldas de los Pirineos Orientales, habrá un humilde cementerio y, en él, una tumba donde quedaron encerrados la angustia de un poeta y el dolor de un español honrado.

NOTA

*Conferencia leída en el "Lyceum" el día del homenaje a Antonio Machado (24 de abril de 1939). Ricardo Florit ilustró la conferencia con la lectura de varios poemas de Machado. Publicada en la revista *Lyceum*, La Habana, abril-mayo-junio de 1939. Volumen IV, número 14.

DIA DE TAGORE

(1941)

1

HOY salí, tu libro bajo el brazo, para leerte junto al mar.
Pero el mar estaba triste en la luz violenta del verano, y no pude abrir el libro.

Pasé después junto a los árboles del parque, para leerte a la sombra de sus hojas
Pero los árboles, al fuego del verano, ardían, y no pude abrir el libro.

Llegué más tarde a mi cuarto solitario, para leerte en el silencio.
Y mi soledad y mi silencio se encendieron con la luz amarilla de la luna llena.
Y entonces leí tu libro, Poeta.

2

ESTA luna amarilla que me mira, estará mirándote también, jardinero muerto.
Y tu barba de plata brillará como un oro eterno.

Esta luna azul, alta en el cielo, como a mí en mi silencio, iluminará tu noble rostro dormido.
Y tu barba blanca estará azul, de azul eterno.

Esta luna gris por el cielo de la madrugada, como a mí en mi soledad, descansará su triste luz sobre tu soledad dichosa. Y tu barba gris estará del color de la serenidad eterna.

3

CUANDO la luz se va, nosotros, sombras tristes, quedamos locos de dolor por la tierra oscura.
Y no sabemos hacer otra cosa que llorar la ausencia de la luz, y cruzarnos la frente con ceniza.

Hasta que, de pronto, miramos al cielo y vemos que la luz está allá, temblorosa como una estrella recién nacida.

Y los pensamientos en duelo se apaciguan, y nos quedamos serenamente tristes, con la tristeza dulce de los que despiden al viajero y saben que han de partir ellos también más tarde, cuando llegue su hora. . .

9 de agosto de 1941

DIALOGOS IMAGINARIOS

(1943)

¿VES esta luz que muere, pausada, en el cielo de agosto? Por ella van las cometas de los niños y los últimos pájaros de la tarde. Y por ella, como el humo de una hoguera oculta, va mi más entrañable pensamiento.

SE ha puesto a llover de repente, y el crepúsculo es triste. El viento agita las copas de los árboles. Las gentes van con prisa, huyéndole al agua.

Pero siempre queda algún niño que goza, como los gorriones, mojándose la cabeza rubia, para sacudirse después, como ellos.

DICEN que hay vida allá abajo, en la risa, en la charla, en el amor apresurado de los hombres y las mujeres.

Pero tú y yo sabemos que esta vida nuestra, hecha de silencios y de recuerdos, está más cerca de la vida.

UNA vez, ¿no recuerdas? me preguntaron por qué nosotros, los poetas, andábamos siempre tristes y como distraídos.

Y ya sabes lo que respondí: "La voz del Señor no llega sino con la tristeza; cuando nos vamos olvidando de que hay luz y risa a nuestro alrededor."

Porque en la oscuridad del alma es donde puede brillar el regalo que Él nos hace

AHORA nos llega una música, que alguien toca a muchas leguas de nosotros. Y la escuchamos con el oído atento y el espíritu en reposo.

¡Imagina tú con qué espíritu y con qué oído escucharemos las otras músicas, las que llenan el mundo de allá arriba, en las eternas soledades de Dios!

¿Y sabes lo que pienso, también? Que todo el dolor que anda suelto

por el mundo se terminaría de una vez, si los pobres hombres locos pudieran tener, a un tiempo, ese minuto de amoroso silencio que esta noche he tenido yo, pobre loco hombre, contigo.

HOY, callado, hice esta oración:

"Señor de la soledad, ¡cuántos días de angustia para hallarte! Y cuando te encuentro, ¡qué angustia saber que mañana partiré de nuevo al rumor vacío de las calles y de la gente habladora!

"¿No me puedes atar, Señor, a tu carro oscuro? O ¿no podré yo, que tanto te amo, abandonar para siempre lo de afuera, y sentarme, como ahora estoy, bajo tu dulce sombra?"

ES una verdadera lástima que no estemos tú y yo, en este hermoso día, libres en el campo, al sol magnífico de la tarde fresca.

¿Lástima, dije? Y este sol pequeñito que entibia el pensamiento solo, ¿habríamos de hallarlo fuera, di?

¡SI las hubieras conocido! Una tenía el cabello oscuro, y la voz cálida. La otra, el oro sencillo sobre su cabeza, y los pensamientos altos.

Y ahora estarán las dos no sé dónde, tal vez con un recuerdo amargo de mí, que las recuerdo con tristeza dulce, separadas por tantos años de soledad. . .

EN *Las llaves del Reino*, la novela de A. J. Cronin, dice el honrado ateo, en trance de muerte: "Aún no puedo creer en Dios." Y el sacerdote le contesta: "¿Y eso qué importa ahora? Él cree en ti."

¡Si vieras cómo siento yo ahora que Alguien cree en mí, aunque los demás no crean!

¿COMPRENDES tú lo que sería esta soledad sin recuerdos?

¡Fuego de mi hogar callado, tibia caricia del ayer, que iluminas mis horas!

¡Vivir, haber vivido un día, para recordarlo después toda la vida!

¡Bendita tú, memoria, que abres las puertas de la cárcel donde está el alma presa en su amargura!

¡SI vieras qué hermosos peces del cielo, las cometas navegando, casi libres, por el azul sereno de la tarde!

¡Qué bajas en su volar de anguloso comienzo, de inseguro aprendizaje a estarse en las aguas aéreas!

Y qué tranquilas después, en lo más alto, lejos de la risa con que los niños las amarran a sus azoteas!

"SEÑOR, tú sabes cómo lo deseo. Sabes, también, que podría ahora

mismo abandonarlo todo, y separar mi barca de la orilla, para lanzarme en brazos de tus soledades infinitas. Pero sabes también, Señor, que aún no es la hora. Que hay muchas redes que remendar sobre la arena."

Esto le dije, ¿sabes? y me quedé contento.

¿LO ves, lo ves? Nada ahora por el cielo. Nada. Ni el pájaro, ni la canción, ni el humo.

Pero, ¿lo ves, lo ves? Todo el espacio está lleno de alas, y de músicas, y de vaporosos pensamientos.

MI PEDRO SALINAS*

(1952)

Había que verlo, con su corpachón grandote y un poco desgarbado, atravesar el prado—a veces apoyándose en un bastón, pues ya la enfermedad iba haciéndose sentir en sus huesos—y acercarse poco a poco al edificio donde daba su clase todas las mañanas, tarde, a las doce, creo. Había que verlo caminar con una cartera en la mano libre, y bajo el brazo libros y revistas y papeles infinitos. Y llegaba a la clase y desparramaba todo aquello sobre la mesa. Y abría la cartera y comenzaba a sacar libros y más libros como saca un prestidigitador conejos y palomas de su chistera. Espectáculo, y de la mejor calidad, era la clase de Salinas en Middlebury College a las doce del día, sí, a las doce. Tan espectáculo, que todos los que podíamos nos llegábamos a ella y venciendo la fatiga de una mañana de trabajo y aún un poquillo de apetito que se nos acercaba, allí nos sentábamos si había donde, o de pie nos quedábamos para escuchar a don Pedro cincuenta minutos de magia poética. La última vez que fui a su Cátedra, en el verano de 1950, dictaba un curso sobre el Modernismo y más especialmente sobre la poesía de Rubén Darío. De su profundo conocimiento de la materia no hay que hablar; ahí queda, entre otras muchas muestras de ello, su

admirable libro, ya indispensable para el conocimiento y estudio del padre y maestro de nuestra poesía contemporánea. Porque Salinas no se conformó con ser sólo poeta en verso, sino que su impulso creador le llevó al ensayo, a la crítica literaria, al teatro, a la novela. En todo ello estaba, claro, su poesía; pero diríamos que es como variaciones de su tema esencial: un como juego entre realidad y fantasía, entre "poesía y verdad," que como tema principal de su obra, va adquiriendo una serie de formas y modos diversos según lo aplique el autor al ensayo (véase el magnífico tomo llamado *El defensor*), a la crítica literaria (además del libro sobre Darío, no olvidemos su *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, y el otro publicado en inglés con el título de *Reality and the Poet in Spanish Poetry*), al teatro, que fue uno de sus entusiasmos en los últimos años de su vida (recordemos todo lo que hay de poético en *La fuente del Arcángel* o en *La isla del tesoro*), y por fin en su novela corta *La bomba increíble*, en cuyas páginas se puede ver cómo la gran preocupación por el momento universal amenazador se resuelve en un fin confiado en la eternidad de los valores espirituales de la humanidad. Pero quiero volver al Salinas de clase; al Salinas rodeado de libros y papeles entre los que por milagro no se perdía, no. Extendía la mano y tomaba el que le convenía en el momento oportuno; y no se equivocaba en aquel mar. Y muchas veces con los espejuelos bajos, y mirando por encima de ellos, iba leyéndonos los versos de Rubén, y comentándolos y explicándolos hasta agotar su más esotérico significado. Y todo ello, como quien no quiere la cosa, sin darle importancia ni a Sevilla ni al Guadalquivir, fluyéndole el comentario lleno de gracia y humor siempre y siempre también de seriedad y justeza críticas. Tan divertida aquella clase, en la más elogiosa acepción del vocablo, que los cincuenta minutos se nos pasaban como volando, y nos daba pena escuchar el timbre que iba a poner fin a una palabra inteligente y ligera, fina y profunda; mágica, en fin, como por ser de gran poeta era la suya. Un timbre, mucho más final que aquel de las doce y cincuenta minutos en Munroe, en el Campus de Middlebury College, nos ha sonado. Y con él calló para siempre la voz de Pedro Salinas. Menos mal que su palabra queda escrita en muchos libros y versos. Y que esa palabra escrita es la misma suya hablada. Que en pocos hombres de letras como él se ha dado una mayor identidad entre el habla y la escritura. Y leerlo, ahora, será continuar escuchándolo. Que ya es bastante gracia.

NOTA

**Hispania*, volumen XXXV, número 2, mayo 1952. [Número dedicado a la memoria de Pedro Salinas.]

RECUERDO PARA ANGEL DEL RÍO*

(1962)

25 de enero, de 1962. Gran regocijo en el camarote del *América*. Los amigos hemos ido a despedir a Amelia y Angel del Río. No regocijo porque se fueran, claro, sino por saber que van a descansar una temporada y luego a realizar un trabajo gustoso. Amelia había estado sufriendo mucho con su neuralgia, y ya la habían compuesto bastante en el hospital de Montreal. Angel acababa, con el pie en la pasarela del barco, de casi terminar su revisión, aumentada considerablemente, de la *Historia de la literatura española*, de la que sólo le faltaba por completar el último capítulo, y eso se proponía hacerlo en París esta primavera, con el tiempito que le dejaran libre sus clases en la Sorbonne. (Un curso sobre el *Poeta en Nueva York*, de García Lorca, y otro sobre la *Memoria en defensa de la Junta Central*, de Jovellanos). Había trabajado muchísimo durante los últimos meses y se le veía cansado, y feliz de poder disfrutar de un cambio en el apresurado ritmo de su vida. Por ello todos nosotros fuimos a despedirles alegres con su viaje y alguno de nosotros —como yo—, con la ilusión de encontrarnos en agosto en España y luego en Oxford, en el Congreso de Hispanistas de setiembre. Hasta luego, pues, y feliz viaje. Abrazos . . .

Pocas semanas después, una despistada carta de Amelia, escrita en el barco, puesta en el correo en Irlanda y trasconejada no sabemos cómo. Que iban bien y contentos. Más tarde, noticias indirectas de que Ángel estaba con una bronquitis, en cama en su casa. Habían alquilado un piso en Neuilly, con árboles enfrente, cerca del Bosque de Bolonia.

Y a poco, una carta de Angel, fechada el 24 de febrero, cuyo primer párrafo dice:

“Mi muy querido Eugenio: Desde que recibí tu carta he querido contestarte, pero la verdad es que no he tenido muchos ánimos. El viaje —sobre el que tantas ilusiones nos habíamos hecho— está resultando una calamidad. No me he sentido bien desde el día mismo de la llegada a París. He tenido que ir retrasando el *debut* en la Sorb. y es posible que se retrase definitivamente *sine die*. He andado de médicos y American Hospital. Total, que hay muchas probabilidades de que tengamos que coger los bártulos y para casa dentro de una o dos semanas. Comprenderás que una jugada así hacía tiempo que no se veía. Pero puedo necesitar tratamiento largo e incluso operación. Y no es cuestión de pasárselo aquí sólo con la pobre Amelia, que, afortunadamente está haciendo frente a la situación muy bien, aunque la procesión va por dentro”. (. . .)

Y siguen en la carta algunas recomendaciones para el trabajo en el

Instituto Hispánico de nuestra Universidad, y de la *Revista Hispánica Moderna*. En el ínterin, Amelia había empezado a encargarse de sus cursos, dando unas clases sobre el *Romancero gitano*, y el *Cántico* de Jorge Guillén.

Aquella carta me dejó preocupadísimo. Llamé a su hijo Miguel Angel, para indagar si él sabía algo. Claro que lo sabía. Angel se lo había escrito. Era cáncer en un pulmón. Y regresaban muy pronto. Y además, Angel lo supo desde un principio. A la salida del hospital, después de uno de los exámenes, se lo dijo a su mujer: Cáncer, ¿verdad? Pero así y todo tenía grandes esperanzas de que los médicos iban a poder detenerle la enfermedad. No hay que olvidar que Angel era soriano, de la más austera tierra de Castilla, afable y cariñoso, sí; pero de un gran estoicismo frente al dolor, sobre todo al dolor propio.

10 de marzo, sábado. Llegada en avión. Angel está cansado, pero sereno. Lo veo por la tarde, sentado en su sillón de cuero marrón, junto a la ventana de la sala, en su casa. El domingo lo llevan al hospital. Y allí está dos semanas. Va cayendo. Lo vi dos veces. La última, el viernes 23. Lo encontré más animado, con la esperanza de irse para su casa al día siguiente. Qué ganas tengo de verme en mi cama, me dijo. Y estas comidas que le dan a uno . . . Menos mal que ese día Amelia le había llevado algo de su casa, un poco de pollo, que comió con apetito.

25 de marzo, domingo. Llamé al mediodía, para saber cómo había pasado la noche. Me contestó Félix, su yerno: Angel ha muerto esta mañana. Y eso fue todo. El golpetazo brutal. Por fortuna, Dios le dio un tránsito sereno, y nuestro amigo se marchó en el sueño, a despertar al otro lado, sin dolor ni agonía.

Aquel hombre, a quien Ricardo Gullón llamaba en sus cartas "angelicus fluminensis", y yo muchas veces apellidaba de Doctor Angélico, se había organizado una vida de trabajo ejemplar. Se levantaba temprano. A veces, con el buen tiempo, daba un paseíto cerca de su casa. Y luego se ponía a escribir en su cuarto hasta las doce. Después del almuerzo y de leer el *Times* en la sala de su casa, en el sillón de cuero marrón cerca de la ventana, atravesaba el "campus" de Columbia y se situaba en su oficina de la Casa Hispánica, donde trabajaba hasta bastante tarde, muchas veces —cuando no tenía que asistir a un seminario o a una junta de profesores— hasta la hora de clase. O bien iba un rato a su casa, y volvía a su clase de las siete. Muchas noches, los jueves, nos encontrábamos al salir yo de la mía, en la explanada junto a la estatua de la Alma Mater, en lo que llamábamos nuestro rigodón. Hablábamos un momento y nos despedíamos. Los lunes y los miércoles por la tarde trabajábamos en la redacción de la *Revista Hispánica Moderna*. Otras veces eran nuestras reuniones de los lunes por la noche en el Instituto, con presentaciones de los conferenciantes, o cena antes, en el Club de Profesores.

Años atrás —ya lo habíamos dejado por viejos— fueron las funciones anuales de teatro en la Universidad —Dámaso Alonso presenció una de ellas, el estreno de una comedia de Pedro Salinas— o en la Escuela de Verano de Middlebury College, de la que Angel fue Director durante

algún tiempo. Angel era un estupendo actor, como lo es Amelia su mujer, como más o menos lo hemos sido casi todos los del grupo: Laura y Paco Lorca, Margarita y Ernesto Dacal, Teresa Escobal. Hace bastantes años, Angel hizo un memorable Crispín de *Los intereses creados*, y un formidable zapatero de *El santo de la Isidra*, o un impresionante Alcalde de *La zapatera prodigiosa*, y qué sé yo cuántas cosas más. Y aunque todos protestábamos cuando a Amelia se le metía en la cabeza montar una obra, pues la ensayábamos, y salía muy requetebién, y que se me perdone la falta de modestia. Lo que pasaba últimamente es que la resistencia se hacía más firme. Que los años le caen a uno encima y ya no está la consabida Magdalena para los tafetanes de marras. Pero si no, que se vea lo que hicimos, que ahí están los programas. Y se verá lo que Angel del Río trabajó en el teatro. Que tenía una vis cómica y un don de decir. . . Qué dondecidor era. Pobrecito, y qué pronto se nos ha marchado de brazo del silencio.

Hace tres años, durante los meses de junio, julio y agosto, hizo Angel una jira de conferencias por la América del Sur, bajo el patrocinio del Congreso por la Libertad de la Cultura. Ellas formaron el cuerpo de un libro, *El mundo hispánico y el mundo anglo-sajón en América*, edición de Buenos Aires, 1960, que es lo último que publicó en forma de libro. Admirable estudio de las relaciones ideológicas y culturales entre esos dos mundos que él conocía tan bien. Librito ejemplar, que debiera ser leído y estudiado por tantos, y que traducido al inglés sería de gran utilidad para que las gentes de este Norte hicieran examen de conciencia, ese examen de conciencia que todos debemos hacer de vez en cuando, antes de deslizarnos por el "no tiene remedio" de los tardíamente arrepentidos.

Y preparaba sus trabajos sobre Jovellanos, a quien había estudiado con amor y cuidado; y sobre Antonio Machado. Hace poco me recordaba Guillermo de Torre, en una carta, el libro sobre *La génesis del 98*, del cual había anticipado Angel unas conferencias en su paso por Buenos Aires. Ojalá que las haya dejado en condiciones de publicación. Y no dudo de que Amelia, esa admirable mujer que fue su colaboradora en su vida, venga a ser quien, después de la muerte, trabaje en los papeles de su esposo y los vaya sacando a la luz. Que ello será el mejor tributo a su memoria. Un duelo de labores, como el que don Francisco Giner pedía en los versos de Antonio Machado. Que al escritor como Angel era, y que como él no ha podido terminar su obra, hay que terminársela con lo que él mismo fue dejando. Y cuando no, con un trabajo nuestro que honre su memoria. Ello irá a aumentar la nutrida serie de sus ensayos sobre *El equívoco del Quijote*, *La significación de "La loca de la casa"*, la crítica del romanticismo español, *Lope de Vega y el espíritu contemporáneo*, *El sentimiento de la naturaleza en los "Diarios" de Jovellanos*, o los más amplios como el *Estudio preliminar a los "Diarios" de Jovellanos y Vida y obras de Federico García Lorca*, a cuyos estudios sobre el poeta de Granada hay que agregar su admirable interpretación de *Poeta en Nueva York*.

¿Qué más en su haber literario? Los estudios sobre Pedro Salinas y

sobre el que suscribe, publicados, como otros muchos, en la *Revista Hispánica Moderna*; los prólogos a sus ediciones de *Misericordia* y *Abel Sánchez*, excelentes y justos como siempre. Y la *Antología general de la literatura española*, hecha en colaboración con Amelia, en dos tomos, de lectura imprescindible para todo estudiante, y que lleva ya dos ediciones. Y sus clases en Columbia University, en la Escuela de Verano de Middlebury College y en New York University sobre El Quijote, Unamuno y Ortega, La crítica literaria, Antonio Machado, el Romanticismo, el Naturalismo en la novela del siglo XIX, El pensamiento español en los siglos XVIII y XIX, y muchos otros, a todos los cuales impartía Angel su saber, su entusiasmo, su ponderación y la rigurosa disciplina de su mente que, unidas a la elegante exposición hacían de él uno de los profesores más estimados por los estudiantes. Uno de ellos me decía hace poco que el curso que más le había impresionado en toda su carrera fue el del Quijote, explicado por Angel del Río.

Gustaba Angel de decir, al saludar o al contestar una llamada telefónica: Hola, ¿qué es de esa vida? Cuántas veces, desde que se marchó, me llega a los oídos esa salutación. Y cuántas, desde entonces, se me sube a los labios mi pregunta: ¿Qué es de esa muerte? Tu muerte, digo. La que Dios te mandó tan callada "como suele venir en la saeta", la que te mató en el sueño para que por ella hayas despertado a lo de allá, donde nos esperes.

New York, 12 de abril, 1962.

NOTA

*De *Papeles de Son Armadans*, número LXXIV, mayo de 1962.

EDUARDO MALLEA*

(1963)

Eduardo Mallea nació el 14 de agosto de 1903 en Bahía Blanca -frente al ancho mar Atlántico. Y en aquella casa que, como él mismo dice, "parecía una de las cultas casas como "El Ramillete" descritas en Lisboa por Eça de Queiroz, donde no se habla más que de artes y libros", vivió y creció al lado de su padre don Narciso, aquel hombre viril que tenía un alma generosa y sensible, y que era escritor y militar. A los trece años pasó Eduardo con su familia a Buenos Aires, a estudiar. A ser, un "mediocre estudiante". Luego, en la Facultad de

Derecho. Pero sobre todo, libros y letras. Amistades literarias. Funda la *Revista de América*, y en 1926 —a los 23 años de su edad— publica sus *Cuentos para una inglesa desesperada*. Colabora, ya, en la *Revista de Occidente*, de Madrid. Al año siguiente abandona los estudios de Derecho y entra a formar parte de la redacción de “La Nación”, en donde en 1931 es nombrado director del suplemento literario. Viajes por Europa. En 1944, boda con Helena Muñoz Larreta —que es poetisa y que ha publicado un libro con prólogo de Juan Ramón Jiménez. Y nada más, creo yo. A Eduardo Mallea no le han sucedido más cosas que sus libros. Pero como sus libros son muchos, bien puede decirse que a Eduardo Mallea le han sucedido muchas cosas, porque cada uno de sus libros es un acontecimiento.

Su obra, ejemplo de santa continuidad, comienza en 1926, según dije antes, y se mantiene regularmente desde “*Nocturno europeo*” (1934) pasando por libros de la importancia de *Historia de una pasión argentina* (1935), páginas autobiográficas en las que descuella la devoción de nuestro autor por su padre don Narciso S. Mallea. (La segunda edición del libro es de 1942, con prólogo de Francisco Romero, a cuya memoria quiero dedicar un pensamiento). Y los relatos de *La ciudad junto al río inmóvil* (1936), y *Fiesta en noviembre* (1938) y *La bahía del silencio* (1940), y, al año siguiente, *Todo verdor perecerá*, suficiente para dar fama a un escritor, y *Las águilas*, de 1943; y *Los enemigos del alma*, tan celebrada por Guillermo de Torre, de 1950. Y *Chaves* (1954) otra de sus obras maestras; y *Las travesías*, de 1961, para no citar más que las más conocidas de sus obras. En 1962 se publicó el primer volumen de sus *Obras completas*, que contiene casi la tercera parte de su producción, y lleva un prólogo de Mariano Picón-Salas. Eduardo Mallea ha sido traducido al inglés, al francés, al italiano.

De la labor creadora de Mallea sabemos mucho, porque además de lo que el autor pone de sí en sus libros, el propio Mallea se preocupa de hablarnos de su creación. Perteneció a ese tipo de escritor que habla de sí mismo no por vanidad, sino por el deseo de analizar su obra —esa obra que ya no le pertenece después de publicada. Y que por ello puede mirarla “desde afuera”, con curiosidad de estudioso y con inteligencia de crítico. Pocos escritores de nuestra América se han aplicado con la atención de Mallea a ese examen de conciencia que es la autocrítica. Y pocos —tan pocos—, han logrado darnos ideas claras sobre su arte de novelar. Por eso puede decirnos con tremenda sencillez:

Quizá desearía yo no haber encontrado en mi vida el destino duro y terrible de crear. Pero ya que me ha sido dado, lo he tomado con voluntad y hasta con entusiasmo. Muchas veces me dejé llevar por la ilusión de que toda auténtica idea poética es un estímulo para el corazón humano; y de que, escribiendo, podía yo, siendo tan poca cosa, hacer algo en favor de los hombres, aunque mis lectores fueran pocos y mi

mensaje tan defectuoso e insuficiente. (*Tríptico personal*).

Por eso también Mallea en su vasta, armónica y continua producción, con el extraordinario talento de un "lírico, y meditador y creador de mundos imaginarios" (Guillermo de Torre), no realiza en definitiva otra cosa que esa especie de ferviente epístola o largo cuento a sus amigos del mundo, de que nos habla en una de sus confesiones. Porque nuestro amigo comprendió desde muy joven que escribir es "comunicar", comunicarse con el mundo aunque a veces ese mundo no nos escuche. ¿Y cómo es ese escribir de Mallea? El mismo nos lo ha dicho: "sin levantar la voz, al costado de un fuego o al arrimo de un río". Es decir, ir escribiendo al pasar los años con una clara conciencia de lo que se hace, sí; pero, como el astro de Goethe, sin precipitación y sin descanso, que fue el lema de Juan Ramón Jiménez. Oficio de escritor -de comunicador de belleza, de sencillo sembrador de ideas, diciendo las cosas bien, como quería Rodó, y diciendo cosas buenas.

Por ello ha podido la crítica hablar de "la dignidad" de los personajes de Mallea, que dejan ver la propia dignidad del escritor. Recordemos que Cervantes dijo una vez: "Si el poeta fuese casto en sus costumbres, lo será también en sus versos; la pluma es lengua del alma: cuales fueren los conceptos que en ella se engendraren, tales serán sus escritos".

Guillermo de Torre —a quien hemos escuchado en esta misma sala no hace mucho tiempo— cita en un artículo la afirmación del profesor norteamericano John B. Hughes, para quien los cuentos de Mallea espejan "su concepción temática, musical, un estilo cíclico acumulador, cargado de gran tensión lírica y la capacidad de transformar lo aparentemente insignificante y vacío de sentido en la expresión misma de la condición humana". Y ello es así, pienso en seguida yo, porque Mallea, como todos los grandes escritores y poetas, está dotado del genio especial necesario para convertir la anécdota en categoría.

Las novelas de Mallea pueden haber surgido de lo suyo inmediato, de su ambiente o su circunstancia geográfica; pero bien pronto lo superan para entrar en lo universal —es decir, que el novelista, si indaga lo nacional, lo está haciendo en función de universalidad—, y si nos ofrece el estudio de un determinado sujeto —hombre o mujer— en un lugar cierto y en época también precisa, nos presenta en él, más bien, un ser en el que caben todos los problemas e inquietudes espirituales del hombre; esa "aventura del hombre" de uno de sus relatos, esa "angustia", esa "pasión", esa "razón humana" que dan título a algunos de sus libros.

Mallea tiene en su haber una de las obras más firmes y completas que se han realizado en Hispanoamérica; de una calidad literaria comparable a la de otros grandes novelistas del mundo

contemporáneo. Se ha dicho, por ejemplo, que su prosa tiene todo el ritmo y la pasión de poesía que se halla en la de Thomas Wolfe. Que, como en la del novelista norteamericano, en la obra de Mallea existe interés en el hombre, y en dar expresión a su América y en buscarse ellos mismos en relación con su América: en definitiva, en buscar lo esencial del alma humana a través del hombre histórico.

Se ha dicho y escrito tanto, que más vale que me calle. Y me callaré, no sin antes citar un párrafo de nuestro huésped. Dice en su *Tríptico personal*: "Cervantes es tan importante como Lepanto, en muchos sentidos, más; porque lo que una batalla tiene de eterno es su leyenda; pero lo que un genio nacional tiene de eterno es su permanente actualidad." Yo deseo aplicar el párrafo al propio Mallea, para que sirva de colofón a estas pobres aunque bien intencionadas palabras mías. Por Lepanto léase lo histórico: la Argentina, "La Nación" de Buenos Aires, los viajes a lo ancho del mundo; el de ahora —feliz para nosotros— a Estados Unidos. Mas sobre todo esto que llega y pasa, lo otro: la Obra. Y por ella, la permanente actualidad.

NOTA

*Presentación de Eduardo Mallea en el Instituto Hispánico de la Universidad de Columbia, Nueva York, la noche del 4 de marzo de 1963.

PALABRAS INICIALES*

Acaso convendría empezar estas palabras, que a manera de prólogo para este libro se me piden, diciendo, por ejemplo; Toda la poesía de José Gorostiza, desde *Canciones para cantar en las barcas* (1925), no es, no ha sido otra cosa que una lenta y meditada preparación para llegar a *Muerte sin fin* (1939). O bien: la muy escasa producción poética de José Gorostiza —reunida en estos dos libros con algún poema suelto más— puede quedar circunscrita a sólo un tema: la relación entre la forma y la materia, y a las variaciones del mismo, ya en ligera canción, ya en el lento discurso del soneto, ya en el más amplio desarrollo del "Preludio", ya, por fin, en la asombrosa y acabada perfección de *Muerte sin fin*. También me gustaría decir ahora cómo Gorostiza, a diferencia de la gran mayoría de los poetas hispanoamericanos, no se ha dispersado en miles y miles de versos, sino que, atendido a un imperioso deber para con la Poesía, la ha servido humilde y cautelosamente, como ella quiere ser servida. Gorostiza, como otros de sus amigos del grupo de "Contemporáneos", ha preferido darse en lo hondo más que en lo ancho.

Considerando el número de poetas mexicanos que trabajaron por la independencia de la poesía como obra de arte en los años entre 1928 y 1931, llama la atención la escasez de libros publicados por ellos, en relación al número de los que aparecieron en otros países de nuestra América por la misma época. Y no sólo entonces, que en estos años actuales creo yo ver un fenómeno semejante. Podría añadir, también, para caracterizar un poco más concretamente la poesía mexicana contemporánea, que lo que en otras partes aparece envuelto en oscuridades que, por pretendidas y buscadas resultan inoperantes estéticamente, en México, no sólo en "la región más transparente del aire", sino en el mismo Trópico de Tabasco, la más constante amiga del poeta es la claridad, la diáfana expresión del pensamiento, aunque se trate, por ejemplo, de los "Nocturnos" de Villaurrutia. Decir bien, y transparente, que no significa rebajar el tono del poema sino, por lo contrario, tratar de llegar a la Poesía por los caminos más tranquilos de la sola palabra necesaria.

Maestro de todo ello ha sido José Gorostiza. Y no porque su obra no resulte difícil, a veces. Lo que sucede es que la dificultad en Gorostiza —sobre todo en su obra capital, *Muerte sin fin*— no reside en un empeño de cubrir el pensamiento con afeites y ropajes deslumbradores, sino en que ese pensamiento, madurado a través de muchos años de meditarlo, se nos presenta con el solo necesario atuendo de la palabra precisa, o de la idea que le es necesario expresar por medio de una frase insólita, o por símbolos, imágenes y metáforas cuyo significado hay que perseguir hasta dar con él en los momentos más arduos del poema.

Muerte sin fin —ya se ha dicho tantas veces que resulta innecesario repetirlo una más— es un gran poema; uno de los grandes poemas de la literatura contemporánea. En la de nuestra América, sólo puede acercarse a él, como aventura, el "Sueño" de Sor Juana que, a pesar de todos los manierismos de época, de su deliberado gongorismo, es a mi modo de ver otra gran escapada lírica con el intento de interpretar la realidad circundante. Pero Sor Juana mira en el viaje la materia como algo que vive y que funciona y aunque no por ella logra interpretar el gran misterio del universo, el despertar, si es fracaso, es también alivio de la gran tensión a que la poetisa ha puesto sus nervios y su inquisitivo pensamiento. El tema de Gorostiza, más "poético" que el "Sueño" en cuanto a la claridad de la palabra y al tono lírico en que se sostiene sin interrupción, es más trágico, ya que nos deja no "despiertos", como aquél, sino tristes de ver la infinita muerte de la materia y la desvalida orfandad de la forma.

Un poema de tal naturaleza requiere estudio e interpretación o interpretaciones, como por otra parte las requiere el complicado y mucho más extenso *Altazor* de Vicente Huidobro, que sería injusto no recordar en este momento. Hasta ahora, el poema de Gorostiza lo habían comentado de muy diversas maneras y con semejante calidad de alta crítica, Octavio Paz, Raúl Leyva, Emma Godoy y Ramón Xirau,

en México. Y aquí, en Estados Unidos, jóvenes estudiosos de seria formación dentro del hispanismo como Frank Dauster y, más recientemente, y en forma de libro, Andrew P. Debicki. A estos estudios viene a sumarse ahora el de Mordecai S. Rubin, que me honro en presentar. Es curioso, además, notar como este poema ha interesado tanto a la joven crítica norteamericana, que ha sabido ver en él esa condición de imprescindible que posee dentro del panorama general de nuestras letras.

El trabajo de Mordecai S. Rubin, por estar circunscrito principalmente al examen e interpretación del texto del poema, tiene que ser, de necesidad, más amplio y al propio tiempo más detallado que los demás estudios mencionados antes. Nuestro joven profesor divide su obra en cuatro capítulos, más una introducción al tema. El primero de ellos se concreta, como es de rigor, a presentarnos el fondo histórico del poema, o mejor dicho, del poeta: los "Contemporáneos" —que tan cuidadosa e inteligentemente ha estudiado en su libro Merlin H. Forster—; y, dentro del grupo, la figura de José Gorostiza. La parte central la constituye una explicación del texto en la cual se procede por dividirlo, reproduciendo por partes —como nos advierte el autor— el texto completo y poniendo después de cada sección el correspondiente comentario.

Estos comentarios los realiza el profesor Rubin considerando separadamente grupos de versos y dándonos una interpretación del significado de cada uno de ellos, con lo que resulta, al final de su cometido, una minuciosa y detallada exégesis de *Muerte sin fin*. A esta sección, de casi 150 páginas, sigue un capítulo en el que se estudia la forma y la sustancia del poema. En cuanto a la primera, Rubin la ve —acertadamente, a mi parecer—, como una composición musical simétrica dividida en dos partes principales que se corresponden, con un *intermezzo* lírico entre las dos, y una *coda* final. Este método le permite estudiar los temas recurrentes, los enlaces de los versos —o frases musicales— entre una parte y la siguiente, y el ritmo general de toda la obra, que se ofrece al lector, así, de un modo claro y estructuralmente equilibrado.

Una parte interesante de este estudio es la que se relaciona con lo que Rubin denomina "el ideario oriental" de Gorostiza, es decir, las influencias que el poeta haya podido recibir por su afición a la lectura de los libros orientales, tanto de las filosofías y religiones indúes como las de la China y el Japón, todas las cuales, al decir del autor, se manifiestan de un modo u otro en el pensamiento filosófico-poético de Gorostiza. Y otra parte, de indudable interés también, es la que al estudiar las posibles influencias de Góngora, Sor Juana, Valéry y T.S. Eliot en Gorostiza, nos presentan al poeta no como un ser aislado en un universo propio e impermeable, sino como hombre que pertenece a la tradición culta de su lengua y al "aire del tiempo" en que respira. Ya sabemos —y nos lo dijo una vez Pedro Salinas en su admirable estudio de Jorge Manrique— cómo la originalidad y la tradición se unen y

completan, y cómo es posible ser original y mantener, al propio tiempo, un lazo de relaciones con las letras anteriores y contemporáneas.

Por la discreta organización de su trabajo, por la clara y bien orientada interpretación del texto, y por su noble entusiasmo frente a un nobilísimo poema como es *Muerte sin fin*, me parece de todo punto encomiable la labor de Mordecai S. Rubin, con cuyo elogio le cedo la palabra, quiero decir, la pluma, quiero decir la letra impresa.

NOTA

*Prólogo a una edición de *Muerte sin fin* de José Gorostiza, con análisis y comentario de Mordecai S. Rubin [University of Alabama Press], México, 1966.

APOSTILLAS A ALGUNOS VERSOS DE GUILLERMO VALENCIA*

1973

*Para el centenario de su nacimiento
(1873-1973)*

1. *¡apacentar mis círculos de fuego!*

Es decir: que mis ansias se alimentan de luz, y al mismo tiempo ¿por qué no apaciguar, que me suena como apacentar? Paz, calmar el hambre, la sed; paz para el ardor que nos tiene presos en un círculo. Ese círculo de las pasiones en el que nosotros, salamandras, ni siquiera morimos, sino que lo atravesamos para seguir muriendo dentro y fuera de él. Apacentados, alimentados y aún más: cebados nuestros instintos y pasiones. Siempre más ardorosos y más llenos del ardiente deseo.

2. *¡y mira Dios con sus azules ojos!*

Dije una vez que Dios era gris. Como el sereno gris de los atardeceres. Ahora veo —leo— el Dios de los ojos azules tuyo. Más dulce tal vez, con sus estrellas más azules que el azul del firmamento. Ya no de oro, ni rojas. Por ellas, las estrellas azules, nos mira Dios desde su altura. Por el azul que vierte rayos de dulzura; la dulzura de

Dios, del Dios que amamos, que nos ama. No el Dios terrible del Sinaí, que asusta; sino el que está escondido en los ojos del Niño Jesús —¿fueron acaso azules?— abiertos en el pesebre de Belén de Judá.

3. *Resurja ya el paisaje que reflejó mi mente como refleja el fondo de límpida corriente el gris del turbio anochecer . . .*

Es decir: siempre reflejo. ¿Qué otra cosa la vida? ¿Qué otra cosa el amor? ¿Y qué la gloria? El río que retrata la perdida luz del ocaso. Todos lo hemos visto. La tarde va cayendo en el olvido de sí misma. Canta un último pájaro sobre la rama del último árbol del otoño. Y ese río tranquilo, que no es el que yo miro desde mi ventana, aquí en New York. Ese río tranquilo, digo, va reflejando la lenta marcha de la tarde que se va, que se va yendo, cayendo, entre los brazos de la noche. El río la refleja. Así como en mi mente se reflejan, ahora, todos los paisajes que mis ojos vieron a lo largo de los días y que, un instante, por gracia, vuelven tranquilos en el gris amoroso del buen atardecer.

4. *¡Oh poetas . . . que consumen sus pristinos albores cincelandos su lóbrego sepulcro!*

No, mi admirado don Guillermo, no. Si algo cincelamos no es nuestro sepulcro, sino nuestro recuerdo. Que por los versos que escribimos una vez, o cien veces, alguien —aunque sea un momento— nos recuerde. Un verso, acaso; acaso por fortuna algún poema ha de salvarnos del olvido. El sepulcro no es meta. Ya lo sabemos. Tú, don Guillermo, lo sabías. La lóbreguez del sepulcro es tan sólo mentira. Detrás de ella, estará —como está la tuya— nuestra gloria. Grande o pequeña, pero gloria al fin. Y con ella el recuerdo. ¿No es ello suficiente?

5. *. . . la blanca fatiga de su vuelo . . .*

Sí, las cigüeñas. Y así, también, la fatiga de nuestro vuelo, o de nuestro caminar —cielo o tierra— hasta el momento último. La fatiga, entonces, qué descansada. Y qué suave ese batir de nuestras alas. Pobres cigüeñas, nosotros, en nuestros enmarañados nidos de aquí, y que un día sabremos echar el vuelo amplio, de alas extendidas, por el azul infinito de la esperada eternidad.

6. *Tu nombre di, Fantasma que dialogas conmigo.*

Ya sabes tú quién es. Como lo sabía nuestro amigo don Enrique González Martínez: fantasma que eres la muerte. Dulce fantasma que no asombras, porque desde el nacer te llevamos con nosotros. Que contigo dialogamos noche y día. Y que por ello, cuando te veamos frente a frente, te diremos en son de buena voluntad: "Fantasma

amigo, bien venido. Porque ya no eres fantasma. Ya realidad hecha luz en nosotros. Que desde ahora tú y yo podemos dialogar por los siglos de los siglos". ¿No es cierto, Maestro Valencia?

7. *Tú vives del silencio . . .*
 Tú vives del pasado . . .
 Tú vives del futuro . . .
 Tú vives de tus glorias . . .
 Tú vives de tus dones . . .
 Tú vives de imposibles . . .
 Tú vives del martirio . . .
 Tú vives del orgullo . . .
 Y vives con tu cielo . . .

Así viviste, Goethe, como te vio vivir Valencia. Total, uno y diverso. Maestro de la vida y más aún, de aquella muerte serena y escultórica, bajo la blanca sábana, como por última vez te vio tu amigo, el fiel Eckermann. ¡Ay, don Guillermo! Hubiérate yo visto en Popayán como Eckermann a su Goethe en Weimar. Cierto es que Valencia miraba desde el verso a Popayán, su Weimar; mas se me ocurre que al cantarte, ciudad, el poeta, más que a la tristeza de Goethe estaba cantando a su gloria. Unidos, por designio impensado, un poeta alemán y una ciudad colombiana en los ardientes versos del otro poeta, el señor de "Belalcázar".

8. *Hay un instante del crepúsculo . . .*

Tú bien lo sabes, por poeta. Es el instante en que la tarde, enmudecida, "se concentra / para el olvido de la luz". Ahora que escribo estas palabras, miro por mi ventana de New York ese preludio de la noche, cuando aún el cielo se arrebola con las últimas tintas del sol, que refleja su triste ardor de invierno en los cristales al otro lado de la calle, sobre las azoteas. Líneas de nubes bajas por el cielo, como tendidas alas de ángeles. El "misterioso florecer" que tú, don Guillermo, supiste ver con tu mejor poesía para dejarnos sobre todo ese tono melancólico y cierto —en la incertidumbre de la luz que se marcha— que yo prefiero, que tan cerca está de mí, y tan seguro de mi admiración por tu vida y por tu obra, Guillermo Valencia.

NOTA

*En *Estudios edición en Homenaje a Guillermo Valencia 1873-1973*. Cali, Colombia, 1976.

PALABRA POETICA

CUÁNTOS versos inútiles antes de llegar a la Poesía.

VERDAD y belleza: qué difíciles y qué necesarias.

ESTANDO la Poesía ya está todo.

UN nuevo altar para el libro desconocido.

UN ángulo del alma para nosotros solos.

NO basta el vuelo sin el aire.

NACER todos los días, después del sueño; morir todos los días,
después del sueño.

PROYECTO de estrella: la palabra justa.

QUÉ poco sabe el ruiseñor de la raíz hundida en tierra.

CONSTANCIA: la del río que pasa.

AUN sin el vuelo es bella la mariposa.

MAÑANA estará la luz sobre nosotros y ya no la veremos.

QUÉ tormenta cruel la que está tras la risa.

SI hay que crear algo, creamos aunque sean sueños.

UNIVERSO mío, vasto y humilde como el grano de arena.

DAME tu soledad: te daré mi poema.

CRÍTICA: mi solo amor a la obra de arte.

MAR cambiante y fijo como el poema.

PALABRA igual, ¡qué diferente!

A la serenidad por la inquietud.

TODO está dicho ya. Y aún así hay que decirlo.

POETA: polvo florecido.

APRENDER a callar para la última palabra.

ESTE solo epitafio: "Está mejor así."

TRES AUTOS RELIGIOSOS

Se escribieron estas obritas para ser representadas, en años diferentes, por las estudiantes de español de Barnard College en la Universidad de Columbia, Nueva York, donde enseñé hace ya muchos años. El primero escrito y representado fue *La Estrella* (diciembre de 1941).

Después hice la adaptación del *Auto de los Reyes Magos*, llevada a escena en diciembre de 1951 y por último, el de *La Anunciación*, estrenado en diciembre de 1958.

Al coleccionarlos, he preferido conservar un orden correspondiente al de los sucesos según aparecen en el Nuevo Testamento, prescindiendo de las fechas de su composición.

AUTO DE LA ANUNCIACION

Personajes :

La Virgen María, Ana, El arcángel Gabriel, Isaías,
Jeremías, Ezequiel, Coro de ángeles.

Habitación recogida y alegre. A la derecha del espectador, puerta que conduce al resto de la casa. Al foro, a la izquierda, puerta abierta al jardín, que se verá limpio y cuidado, íntimo como los fondos de los cuadros flamencos. Y en la pared de la derecha, una ventana pequeña con una maceta de flores. Lecho en la pared del foro derecha, haciendo esquina con el lateral. Cortinas de tono claro. Reclinatorio. Una silla baja y a su lado un cesto de costura con algunos dechados. En un escabel, junto al reclinatorio, un jarrón o vaso de cristal, sin flores. Que toda la escena tenga el aire de un cuadro de la escuela flamenca del siglo XV. Es a media mañana.

ESCENA PRIMERA

(Al levantarse el telón la escena permanece sola un momento. A poco se oye la voz de Ana, que se supone en el interior de la casa).

Ana. ¡María!.. . ¡María!. . .

María. *(Desde el jardín, pero sin que se la vea aún).* ¿Qué, madre?

Ana. *(Dentro).* ¿Dónde estás, hija?

María. Aquí, madre.

Ana. ¿Dónde?

María. Aquí, en el jardín.

Ana. ¿Y qué haces?

María. *(Desde el jardín, acercándose poco a poco a la puerta, casi de espaldas).* Mirar las rosas.

Ana. *(Dentro).* ¿Y qué más?

María. Mirar el aire.

Ana. ¿Y nada más?

María. Mirar el cielo.

(María se queda en el jardín, siempre distraída y casi de espaldas al público. Es una muchacha linda y alegre. Debe dar impresión de candor y de salud. Llevará una túnica rosada con manto azul claro sobre los hombros. Pies calzados con sandalias, y pelo suelto pero organizado. Se la ve cortando flores).

María. *(Cantando).*

Aire, airecito fino
de la mañana,

deja que te corte, aire,
con mis tijeras de plata.

Rosal florecido,
no me espines la mano
mientras corto la rosa
de tu costado.

Mientras corto la rosa
que está en su rama,
al compás pequeñito
de mis tijeras de plata.

(Ahora, aún cantando, entra María y coloca las flores en el vaso junto al reclinatorio. Después se quita el manto, lo dobla y lo coloca sobre la cama. Se sienta en la silla baja. Canta y a veces se queda como distraída. De nuevo, la voz de Ana, que se acerca y entra en la habitación).

María. *(Cantando).*

Bordaba. . .

Bordaba la niña y cantaba,
y a cada puntadita suspiraba. . .

Ana. ¡María!. . . ¡María!

María. ¿Qué, madre?

Ana. *(Entrando).* ¿Qué haces?

María. Ya lo ves, madre, coso.

Ana. ¿Y qué más?

María. No sé. He cortado unas flores. He cantado. Y he mirado el aire que está fino de luz esta mañana y he mirado el cielo, más azul que nunca lo vi.

Ana. María. . . María. . . ¿Que siempre has de estar soñando? ¿No piensas en que pronto te desposarás con José, tu prometido, de la casa de David como tú, y que habrás de irte con él a su morada?

María. Sí, madre; sí, pienso. ¿Para qué coso si no es para la boda?. . . Pero hoy el aire está fino. . . , y el cielo más azul que nunca. Déjame mirarlos mientras enhebro la aguja, y me pongo el dedal, y corto el hilo con mis tijeras de plata. Déjame, madre, que sueñe un poco más. . .

Ana. María. . . María. . . Muy bien está el aire, y el cielo, y las flores; muy bien. Pero cose, hija mía, cose tus ropas de boda, y no te estés siempre en las alturas de tu sueño. Recuerda que pronto vas a desposarte con José, tu prometido.

María. Sí, madre; no te inquietes, no te inquietes. . .

(Ana se marcha al interior de la casa).

ESCENA II

(María se levanta, va hacia el jardín. Luego se acerca a una mesita y toma su Libro de Horas, y se arrodilla en el reclinatorio. Unas voces interiores pueden repetir el canto de María en tanto que ella reza. María lee, los ojos en el libro).

Voces. (Dentro).

Rezaba. . .

Rezaba la niña y suspiraba. . .

Y a cada palabrita meditaba. . .

(De pronto se hará una luz muy intensa en la puerta del jardín, y aparece en ella el arcángel Gabriel, vestido como en los cuadros, y con su cetro de oro en la mano. Fondo de música suave en toda esta escena).

Gabriel. (Desde la puerta). Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo. *(Entra y se coloca a la izquierda, frente a María. Por la ventana debe entrar un rayo de luz que ilumine a la Virgen, aún arrodillada en su reclinatorio).*

María. (Turbada). ¿Qué salutación es ésta? ¿Qué puede significar? *(Levanta la cabeza y mira al ángel, extrañada, pero sin temor).*

Gabriel. No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios, y concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús.

(Un coro de ángeles entra por ambos lados del escenario y se coloca detrás de Gabriel).

Angeles. Dios te salve, María, llena eres de gracia, Dios te salve. El Señor es contigo, Dios te salve, María, llena eres de gracia.

Gabriel. Él será grande y llamado Hijo del Altísimo, y le dará el Señor Dios el trono de David su padre. . .

Angeles. Dios te salve, María, llena eres de gracia, Dios te salve. . .

Gabriel. Y reinará en la casa de Jacob por los siglos, y su reino no tendrá fin.

Angeles. El Señor es contigo, Dios te salve María, llena eres de gracia.

María. ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón?

Gabriel. El Espíritu Santo vendrá sobre ti. . .

Angeles. *(Como un eco).* El Espíritu Santo. . .

Gabriel. Y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra.

Angeles. La virtud del Altísimo. . .

Gabriel. Y por esto el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios. . .

Angeles. El Hijo de Dios, el Hijo de Dios será llamado. . .

Gabriel. E Isabel, tu parienta, también ha concebido un hijo en su vejez, y éste es ya el mes sexto de la que era estéril, porque nada hay imposible para Dios.

Angeles. Nada imposible, María; nada imposible para Dios. . .
Llena eres de gracia, tú, María. . .

(Todos los personajes quedan inmóviles. María, aún arrodillada en su reclinatorio. Se hace oscuro en el escenario. Por un lado entran los tres profetas, Isaías, Jeremías y Ezequiel y se colocan sin ser vistos por ella, detrás de María, como si fueran el recuerdo de las Escrituras que ella ha leído. Cesa la música. Cuando habla cada uno de los profetas, se iluminará su figura, o su cara).

ESCENA III

Isaías. Escúchame, María, porque yo, Isaías, profeta de Yavé, dije: "He aquí que la virgen grávida da a luz un hijo y le llama Emmanuel. Y se alimentará de miel, hasta que sepa desechar lo malo y elegir lo bueno". ¿Lo recuerdas, María?

Jeremías. Escúchame, porque yo, Jeremías, profeta, recibí la palabra de Yavé, que me dijo: "He aquí que vienen días en que yo suscitaré a David un vástago de la justicia que, como verdadero rey, reinará prudentemente y hará derecho y justicia en la tierra". ¿Lo recuerdas, María, de la casa de David?

Ezequiel. Tú, María, escucha la voz de Yavé que por mí, Ezequiel su profeta, anunció al mundo: "Suscitaré entre mis ovejas un pastor único, que las apacentará".

Jeremías. La palabra de Yavé dijo también: "Yo te restauraré, y serás restaurada, virgen de Israel".

Isaías. Y yo dije también, ¿lo recuerdas, María?: "Y brotará una vara del tronco de Jesé, y retoñará de sus raíces un vástago. Sobre él reposará el espíritu de Yavé".

María. *(Hablando como consigo misma)*. Sí que me acuerdo de las Escrituras. Y la lección del Libro: "Desde el principio y antes de los siglos me creó, y hasta el fin no dejaré de ser. En el tabernáculo santo, delante de él ministraré. Y así tuve en Sión morada fija y estable, reposé en la ciudad de Él amada, y en Jerusalén tuve la sede de mi imperio. Eché raíces en el pueblo glorioso, en la porción del Señor, en su heredad. . . Porque yo soy la madre del amor, del temor, de la ciencia y de la esperanza. . ."

Isaías. Recuérdalo, María.

Jeremías. Recuérdalo, María.

Ezequiel. Recuérdalo, María, de la casa de David. *(Se oscurece totalmente y desaparecen los tres profetas)*.

ESCENA IV

(Se escucha de nuevo la música, y la escena vuelve a iluminarse, como estaba antes. María levanta la cabeza, mira al arcángel Gabriel y muy lentamente y con sencillez, dice):

María. He aquí la esclava del Señor. Hágase en mí según tu palabra. Gabriel y el coro de los ángeles. Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, Dios te salve, María.

(Gabriel, solo, se marcha por la puerta del jardín. Los ángeles, por donde entraron, cantando o recitando el "Dios te salve, María". Calla la música y desaparecen las luces sobrenaturales. La Virgen queda un instante arrodillada en su reclinatorio. A poco se levanta, se acerca a la ventana como en éxtasis, y va a la puerta del jardín, mirando hacia fuera y desde allí dice):

María.

Palabra del ángel
caída del cielo:
entre rosa y nardo
me llegó su acento.

Ya soy como estrella
nacida de nuevo;
la pura mañana
en el día eterno.

Ya que habló el Espíritu
tan clara me siento
como los cristales
del yelo.

Ya mi rosa íntima
abrirá sus pétalos
al soplo invisible
del aire del Verbo

que por los caminos
del tiempo
ha buscado nido
dentro de mi seno.

¡Qué luz infinita,
qué dulce sosiego,
en qué aguas celestes
navego!

¡Yo, la pequeñita
doncella del sueño,
hecha ya la madre
del Amor Eterno!

¿Qué será, Dios mío,
qué es esto que siento,
que voy a abrazarte
como niño trémulo?

Dios dentro de mí,
tu Esencia en mi seno,
y el mundo cantando
y yo con un miedo

de que te deshagas
Señor, en mi sueño,
como se deshacen
al fin del invierno
los claros cristales
del yelo.

(Al terminar los versos se escucha la voz de Ana, desde dentro).

Ana. ¡María! . . .

María. ¿Qué, madre?

Ana. ¿Dónde estás, hija?

María. Estoy aquí, madre.

Ana. ¿Qué hacías ahora, hija?

María. Miraba las flores.

Ana. ¿Y qué más?

María. Miro el aire fino de la mañana.

(Aparece Ana en la puerta).

Ana. ¿Y nada más?

María. Estoy mirando el cielo azul de la paloma, estoy mirando el cielo del Espíritu Santo.

(Comienza a correrse el telón mientras, dentro, el coro de los ángeles canta el "Dios te salve, María").

FIN

AUTO DE LA ESTRELLA

Personajes:

María, José, un pastor viejo, un pastor joven, pastor tercero, pastor cuarto, pastor quinto.

ESCENA PRIMERA

(Un lugar en el campo, cerca de Belén. Hay varios pastores reunidos, alrededor de una hoguera. Descansan unos. Otros miran al cielo estrellado. El aire es fino y transparente. No hay luna).

El pastor tercero. *(Al viejo).* Qué, ¿no duermes?

El pastor viejo. No. Vigilo.

El pastor tercero. Y ¿qué vigilas?

El pastor viejo. Vigilo la noche.

El pastor tercero. ¿Es que tienes miedo?

El pastor viejo. Me da miedo el cielo de esta noche.

El pastor tercero. Pues, ¿no es igual al de siempre?

El pastor viejo. No, es diferente. Tiene un aire extraño, como de misterio.

El pastor tercero. Bah. Tú siempre por las nubes. Más te valiera vigilar el ganado, y no estarte como un bobo mirando hacia arriba. Ya debes de saberte de memoria todas las etrellas. . .

El pastor viejo. Casi. Pero hay en el cielo un lugar donde falta una.

El pastor tercero. ¿Una qué?

El pastor viejo. Una estrella. Yo la conocía desde siempre. Y esta noche no la veo.

El pastor tercero. *(En broma).* Se la habrán robado los ladrones, ¿verdad?

El pastor viejo. No. Pero ya no está allí, donde yo la veía.

El pastor tercero. *(A los demás, que se acercan).* ¡Eh! Ved lo que dice éste. Que en el cielo falta una estrella. *(Ríe.)*

El pastor cuarto. *(En broma).* Claro. Como que yo tuve hambre esta noche, y me la comí. . . *(Los demás ríen con él, menos uno, pastor joven, casi niño, que se ha acercado con su ovejita blanca).*

El pastor joven. Yo también sé que falta una estrella en el cielo. Yo también lo sé.

El pastor cuarto. Bueno, de ti no es extraño, porque eres casi un niño, y los niños están siempre viendo cosas raras. Pero que éste, que un hombre ya grande, tenga esas ideas, no lo comprendo; ¿verdad, vosotros?

El pastor quinto. Claro. No lo comprendemos. Debes haber bebido más de la cuenta, simple.

El pastor joven. No, no ha bebido. En todo caso habrá bebido del vino que no está en los odres, ni se hace de las uvas del campo, ni se aplasta en los lagares. . .

El pastor quinto. Eh, ¿no oís lo que dice éste? Un vino que no está en los odres, ni se hace de uvas del campo, ni se aplasta en los lagares. . . ¿No habéis oído?

El pastor joven. *(Al otro).* Tú sabes qué vino es, ¿verdad?

El pastor viejo. Sí. El Señor lo ofrece a sus hijos, cuando sus hijos tienen sed. Y no emborracha. No marea. Pero abre los ojos del

entendimiento, y las ventanas del corazón.

El pastor joven. (*Mientras los otros escuchan asombrados y un poco burlones*). Y además, no se encuentra todos los días. Hay que pasar noches y noches de vigilia, y largos días de espera.

El pastor tercero. (*Siempre burlón*). Bueno, pero a todas éstas no nos decís nada de la estrella. ¿Es que acaso no sabéis dónde está? Debíais saberlo, ya que ese vino que bebéis ha de aclararos el entendimiento. . .

El pastor viejo. (*Mirando fijamente al cielo*). Es raro. . . Pero no lo sé. No sé dónde estará esa estrella azul de las noches claras. . .

El pastor joven. Yo pienso si no habrá caído en la tierra. . . En algún lugar cerca de aquí. . . Como estaba allá arriba, sobre nosotros. . .

El pastor viejo. Quién sabe. (*A los demás*). ¿No habéis visto algunas veces que las estrellas corren por el cielo, y se apagan, después de su viaje, y parece como si se cayeran al otro lado de los montes, donde están los mares?

El pastor quinto. Vaya con los mares. Si tú nunca los has visto. Si nunca saliste de estos contornos. . . Qué sabrás tú de los mares. (*A los demás*). Dicen los hombres de las caravanas que son los mares como unos grandes campos de agua, donde hay barcas, y peces y que en sus orillas la tierra es fina y blanca. Pero yo no lo vi nunca.

El pastor viejo. Sí, los mares son como grandes montañas grises que se mueven al viento cuando hay tempestades. Y como grandes huecos de sonidos extraños si las noches son oscuras. Las caracolas de las playas guardan dentro esos sonidos.

El pastor joven. Sí. Es cierto. Un caminante que pasó una vez por mi choza, me enseñó una de esas caracolas. Y al acercármela al oído, escuché un rumor extraño, como de las ramas movidas por el viento, como de alas de grandes pájaros.

El pastor viejo. Ése es el sonido del mar. . . Yo sé cómo es ese sonido. Algunas noches el desierto suena así, cuando el ancho viento mueve los montecillos de arena. . .

El pastor tercero. Bueno, bueno. Pero a todas éstas, con eso del mar y de su ruido, que maldito si lo entiendo, nos hemos olvidado de la estrella perdida. (*A los demás*). Eh, compañeros, a buscar la estrella. No vaya a estar debajo de una piedra, o en el zurrón de uno de nosotros. . . A buscarla. (*Los demás se ríen también, y hacen ademán de ponerse a buscar algo por el suelo y en sus zurrones*).

El pastor joven. (*Al otro*). ¿Sabes lo que se me ocurre? Que tal vez. . .

El pastor viejo. (*Interrumpiéndole*). Calla. ¿No oyes? Espera. . . ¿No oyes? Sí. Es como el rumor del mar dentro de las caracolas. Como suenan las alas de los grandes pájaros.

El pastor joven. Sí. Como las alas de los grandes pájaros, que estuvieran a nuestro alrededor.

(*La escena se colorea de luz de luna, muy clara*).

El pastor joven. *(Resueltamente, a los demás).* Vamos. Venid conmigo. Ya sé dónde está la estrella. . .

El pastor quinto. Pero, ¿estás loco? ¿Cómo puede una estrella caer del cielo a la tierra? ¿En qué cabeza cabe eso? ¿No es verdad, compañeros?

El pastor tercero. Claro. Sigues con tus fantasías. Y el otro, también. Vaya una pareja de hombres. . . Así andarán vuestras ovejas.

(La luz de la luna, en haz cada vez más estrecho, comienza a moverse hacia la derecha de la escena).

El pastor viejo. Pero, ¿no veis? Hoy no hay luna, y, sin embargo, mirad esta luz que se mueve.. .

El pastor joven. Vamos. Venid conmigo. Ya sé dónde está la estrella.

(Todos se levantan, y van siguiendo la luz, que desaparece por la derecha de la escena. El pastor joven y el pastor viejo, resueltamente y como en éxtasis. Los demás, curiosos y un poco sin saber por qué).

(Desde que apareció la luz misteriosa, se escuchará alguna música suave, como de órgano, que irá aumentando de intensidad a medida que los pastores van desapareciendo tras el haz luminoso. Al quedar la escena sola, la música llega a su máxima intensidad y se mantiene así mientras cambia el decorado, que es ahora en la)

ESCENA II

(El portal de Belén. La noche de Navidad. María, el Niño, José. Estarán también el buey y la mula. La luz es tenue y difusa. Sólo habrá un haz más brillante sobre el Niño).

María está sentada en un pequeño taburete o sobre una piedra, con el Niño en brazos, y lo arrulla, para dormirlo. . .

Al comenzar la Virgen su canción, se escucha, como fondo, la misma música suave del final de la escena anterior, y durará todo el tiempo de los versos).

María. *(Canta o dice):*

Duérmete, alma mía,
duérmete, paloma,
que ya viene el día
detrás de la loma.

Que ya la mañana
se acerca pasito
vestida de grana
a darte un besito.

Que ya por el cielo
la mañana viene
con su azul pañuelo
para mi nene.

Duérmete, mi niño,
duerme;
que el sol en el valle
también duerme.

Ya los pajaritos
están en sus nidos
soñando que miran
mi nene dormido.

Ya las azucenas
cierran sus corolas;
y hay sueño en los trigos
y en las amapolas.

El sueño ya sabe
dónde está mi nene
y por los caminos
a buscarlo viene.

Duérmete, mi niño,
duerme;
que el sol en el valle
también duerme.

El sueño tan lindo
viene por el campo
con la cara azul
y el vestido blanco.

El sueño que tiene
para ti, mi amor,
un collar de estrellas
y un rosal de olor.

Sueño de mi vida
llega hasta el portal
para que mi niño
te pueda besar.

Duérmete, mi niño,
duerme;
que el sol en el valle
también duerme.

(Cesa la música. María queda en silencio, con la mirada alta. El Niño se ha dormido. José está ocupado en tejer con mimbres una cuna. Trabaja, también en silencio.

Entran, por la izquierda, los pastores. Delante, el viejo y el joven. Los demás los siguen. Al ver el grupo que forman el Niño, María y José, se detienen, formando otro grupo a la izquierda del escenario. Una larga pausa).

El joven. *(A los demás, en voz baja).* Aquí está la estrella. Miradla. *(Señalando al Niño).*

El pastor viejo. Mirad. Aquí está la estrella dormida.

Un pastor. Pero es un niño. . .

Otro pastor. Sí. Es un niño que duerme en brazos de su madre.

El joven. No. Yo lo sé mejor. Es el Niño que duerme. No le despertéis. Silencio. *(Se adelanta a los demás, y poco a poco va llegando al centro de la escena. Entonces, se arrodilla y alzando en sus brazos la ovejita blanca que traía, la ofrece a la Virgen, que lo mira bondadosamente).*

El pastor viejo. *(A los demás).* Venid, acercaos. *(El también adelanta y va a arrodillarse junto al joven. Los demás se acercan y forman nuevo grupo, unos de rodillas, otros en pie).*

José. *(Mientras trabaja):*

Para que duerma el Niño
tejo su cuna;
como soy carpintero
yo le hago una.
Cuna de amores,
para que el Niño duerma
como las flores.

José. *(Deja de trabajar, y mirando a los pastores, les dice):* ¿De dónde venís?

El pastor viejo. De la noche.

José. ¿Y a qué venís aquí?

El pastor quinto. A ver el día.

José. Pues ¿dónde está el día, amigos?

En pastor viejo. En el corazón de la estrella.

José. ¿Y la estrella?

El pastor joven. *(Muy intensamente).* En brazos de la Señora.

José. *(A María).*

Señora, cuidad la estrella
que tiene la luz dormida.

María. Su luz la siento en el alma
como si fuera una herida.

Es una luz en la noche
Con fuego de amanecer;

me la quisiera prender
al corazón, como un broche.

(A los pastores, que escuchan extasiados):

Ay, pastores, no sabéis
qué es tener en el regazo
un tembloroso pedazo
de la carne que perdéis.
Aunque su rostro miréis
y la luz que en él se posa,
más perfumada es la rosa
que entre las entrañas siento.
No hay flor que arome en el viento
como esta flor amorosa.

Yo, como vosotros, vi
esta noche iluminada,
por el misterio tocada
la figura que había en mí.
Sentí una gloria. Sentí
en mi pecho un manantial;
y sentí que en el portal
esta noche de Belén,
en mí renacía el Bien
para desterrar el Mal.

(Mirando con ternura al Niño):

¿Hubo una vez en el cielo
estrella de luz más suave?
¿Entre los bosques, un ave
de más sosegado vuelo?
¿Qué sinrazón, o qué duelo
a su vista no se calma?
Venid, pues traéis la palma
de vuestro humilde homenaje,
a emprender un nuevo viaje
por los caminos del alma.

José.

Señora de la voz fina,
de la Navidad Señora,
Ved que se acerca la aurora
y ya el cielo se colora
con su palidez divina.

¿No querréis, Señora mía,
de la vela descansar?
Y pues dejáis de cantar

los pastores hasta el día
vuestro sueño han de guardar.

El pastor joven.

Dormid, dulce Señora,
dormid el sueño,
mientras que vuestro hijo
duerme risueño.
Y al nuevo día
se abrirán las dos rosas
de la alegría.

El pastor tercero.

Dormid, que los pastores
velaremos el sueño
de los amores.

El pastor cuarto.

Y a la mañana,
dulce Señora,
con ángeles y palmas
vendrá la aurora.

El pastor quinto.

Sobre los árboles
vendrá la aurora
para besar la frente
de mi Señora.

El joven.

Dormid, Señora bella,
dormid confiada
como las ovejitas
de mi majada.
Que vuestro hijo,
para ver a los ángeles
ya se ha dormido.

(María se recuesta suavemente, y sin dejar al Niño, va poco a poco adormeciéndose. Comienza de nuevo a sonar la música de antes, mientras ella, muy bajito y con los ojos cerrados, dice la canción de cuna):

Duérmeme mi niño,
duerme, etc.

(Y así va bajando lentamente el
TELÓN)

AUTO DE LOS REYES MAGOS*

Personajes:

Gaspar, Baltasar, Melchor, Herodes, Dos rabinos,
El Angel, Dos pastores.

ESCENA PRIMERA

(Puede haber tres puertas de estilo ojival, en el hueco de cada una de las cuales estará la figura de un Rey Mago. Un fondo neutro dará la impresión de lejanía. Al adelantarse cada una de las figuras para hablar, debe quedar iluminada mucho más que las otras).

Gaspar.

(Solo).

Dios criador, ¡Qué maravilla!

¿Cual es la estrella que así brilla?

* Se trata de una recreación del *Auto de los Reyes Magos*, la única muestra que conocemos del teatro medieval castellano, y cuyo manuscrito parece corresponder a los últimos años del siglo XII o primeros del siglo XIII. El fragmento, de ciento cuarenta y siete versos de metro irregular, llega hasta la escena V, en la que Herodes consulta a sus rabinos sobre la pretendida aparición de la estrella. En nuestra versión, además de modernizar bastante el lenguaje de la primitiva, hemos tratado de completarlo, escribiendo las últimas escenas que tienen lugar en Belén, en el pesebre, adonde llegan los tres Reyes Magos a adorar al Niño.

La veo allí por vez primera
como si ahora mismo naciera.
¿Nacido es el criador
que de las gentes es señor?
No es cierto; caso tan extraño
no puede ser más que un engaño.
Otra noche la miraré
y si es verdad, bien lo sabré. (*Pausa*).
Mas ¿por qué no ha de ser cierto
lo que en los cielos hoy advierto?
Otra señal no puede ser
sino la que hoy se deja ver.
Nacido es Dios, de hembra nacido
en este mes amortecido.
Allá iré, le adoraré,
por Dios de todos le tendré.

Baltasar.

(*Solo*).

Esta estrella no sé de dónde viene
ni quién la trae ni quién la tiene.
¿Por qué será esta señal?
En mis días no vi tal.
Cierto nacido ha en la tierra
aquel que en paz o en guerra
Señor ha de ser del oriente
lo mismo que del occidente.
Por tres noches la miraré
y más de veras lo sabré. (*Pausa*).
No hay duda, Dios es ya nacido
que yo lo tengo bien entendido.
Iré, le adoraré
y honraré y rogaré.

Melchor.

(*Solo*).

Valga el Criador -que no fue hallada
ni en escrituras encontrada.
Tal estrella no estaba en el cielo,
de esto soy yo buen estrellero.
Bien ahora lo puedo ver
que un hombre ha nacido de mujer,
que es señor de toda tierra
y lo que el cielo en él encierra;
de todas gentes señor será

y todos los siglos juzgará.
¿Es? ¿No es?
Dudo si verdad es. (*Pausa*).
Nacido es el Criador
de todas las gentes señor;
bien lo veo que es verdad.
-Allá iré, por caridad.

ESCENA II

(Gaspar y Baltasar)

Gaspar.

Dios os salve, señor; ¿sois buen estrellero?
Decidme la verdad, de vos saberla quiero.
¿Visteis jamás tal maravilla?
¿La estrella que en el cielo brilla?

Melchor.

Nacido es el Criador
que de las gentes es señor.
Iré, le adoraré.

Gaspar.

También yo le rogaré.

ESCENA III

(*Entra Melchor*)

Melchor.

Señores, ¿a qué tierra queréis andar?
¿Queréis ir conmigo al Criador honrar?
¿También lo habéis visto? Yo lo voy a adorar.

Gaspar.

Veamos por ventura si le podremos hallar.
Vayamos tras la estrella, veremos el lugar.

Melchor.

¿Y cómo probaremos si es hombre mortal,
o si es rey de la tierra, o si rey celestial?

Baltasar.

¿Queréis saber bien cómo lo entenderemos?

Oro, mirra e incienso a él ofreceremos.
Si fuere rey de la tierra, el oro lo querrá,
si fuere hombre mortal, la mirra tomará,
y si rey celestial, estos dos dejará,
tomará el incienso que le pertenecerá.

Gaspar
y
Melchor.

Andemos pues y así lo haremos,
nuestros dones le ofreceremos.

ESCENA IV

(La mutación al palacio de Herodes puede hacerse con un oscuro y cambio de posición de las figuras de los Reyes, quedando éstos a un lado del escenario, frente a Herodes que estará al otro lado).

(Los tres reyes y Herodes)

Melchor.

Sálvate el Criador, Dios te guarde de mal.

Gaspar.

Dios te dé larga vida y te guarde de mal.

Baltasar.

Vamos en romería a aquel rey adorar
que ha nacido en la tierra y no podemos hallar.

Herodes.

¿Qué decís, dónde vais? ¿A quién vais a buscar?
¿De qué tierra venís, dónde queréis andar?
Decidme vuestros nombres, no lo queráis callar.

Gaspar.

Yo me llamo Gaspar,
este otro Melchor y éste Baltasar.
Rey, un rey ha nacido que es señor de la tierra
que mandará en el siglo en gran paz y sin guerra.

Herodes.

¿Es así de verdad?

Gaspar.

Sí, rey, por caridad.

Herodes.

¿Cómo lo habéis sabido?
¿Qué seña habéis tenido?

Gaspar.

Rey, verdad te diremos
que ya bien lo sabemos.

Melchor.

Una estrella es nacida
que es gran maravilla.

Baltasar.

La seña ha aparecido
de que el Rey ha nacido.

Herodes.

¿Cuánto ha que la visteis
y así la percibisteis?

Gaspar.

Hará unos trece días.

Herodes.

Pues id y buscad,
y al rey adorad,
y luego tornad por aquí;
que yo allá iré
y le adoraré
cuando sepa el camino seguir.

(Mutis de los Magos).

ESCENA V

(Herodes solo).

Herodes.

¿Otro rey sobre mí?
Nunca tal cosa ví.
Aún no soy yo muerto
ni bajo tierra puesto.
El siglo va a zaga
y no sé qué me haga.
En verdad no lo crea

hasta que no lo vea.
Vengan mis abades
y mis potestades,
y mis escribanos,
y mis gramáticos,
y mis estrelleros
y mis retóricos.

Me dirán la verdad, si está en lo escrito,
o si lo saben ellos, o si lo han sabido.

ESCENA VI

(Salen los sabios de la corte).

Rabbi.

Rey, ¿qué es lo que deseas? Henos aquí
reunidos.

Herodes.

Oídmeme atentos todos, ¿traéis vuestros escritos?

Otro sabio.

Rey, sí que los traemos
y los mejores que tenemos.

Herodes.

Pues escuchad,
decidme la verdad,
si aquel hombre ha nacido
que estos tres reyes me han advertido.
Di, rabí, la verdad, si tú lo has sabido.

Rabbi.

De veras os lo digo
que no lo hallo escrito.

Otro rabbi.

Hamihala, que vienes engañado,
¿por qué eres rabí de este modo llamado?
No entiendes las profecías,
las que nos dijo Jeremías.
Por mi ley que estamos errados.
¿Por qué no estamos acordados?
¿Por qué no decimos la verdad?

Rabbi.

Yo no la sé, por caridad.

El otro rabbi.

Porque no la hemos deseado
ni en nuestros libros buscado.
Y por mi fe es verdadero
lo que estos reyes te dijeron.
Yo también allá iré,
y rogaré y le adoraré.

(*Se va*).

ESCENA VII

(*Un pequeño grupo donde estarán el Niño, la Virgen y San José con algunos pastores, en forma de retablo primitivo*).

(*Entran el Angel y pastores*).

Angel.

Venid, pastores, afuera,
a mirar al Dios nacido;
y al sonido
del rabel
cantadle lindas endechas,
pues es hecha
la maravilla de siglos
esperada.
Venid, pastores, afuera,
por vuestro bien.

Un pastor.

Pues cierto nos guía
el ángel, iremos;
al Niño lleguemos
que ha poco nació.
Con Ave María
la Madre alabemos
que a su Majestad
en el vientre había;
pues cierto nos guía
al Angel, lleguemos.

Otro pastor.

Al son de panderos
y de castañuelas,
bailad los cabreros.

Bailemos, por Dios,
frente al nuevo Sol,
el sol que reluce
aún más que el del cielo,
pues es sol de almas
y de entendimientos.

Todos.

Al son de panderos
y de castañuelas,
bailad, los cabreros.

(Baile).

ESCENA VIII

(Entran los Reyes).

Baltasar.

De cierto éste es el lugar
donde al Rey debemos hallar.

Gaspar.

Mirad allí recién bajado
el que es Señor de lo creado.

Melchor.

Bendito vientre de mujer
en donde Dios tomó el ser.

Los tres.

Bendita seas, bendita eres
entre todas las mujeres.

(Se acercan y adoran al Niño).

Gaspar.

Yo del oro os traigo, oh rey de lo creado,
la tierra os regala lo que vos le habéis dado.

Melchor.

Yo, como hombre eres, la mirra te ofrecía,
hijo del Hombre en brazos de la Virgen María.

Baltasar.

Y yo, señor de cielos -Dios del poder inmenso-,

os doy el homenaje del humo del incienso.

(El Angel se adelanta y dice):

Angel.

Adorad, oh reyes,
adorad, pastores;
los grandes y chicos,
ángeles y hombres
mi voz escuchad:

¡Gloria a Dios en las alturas
y paz en tierra a las criaturas
de buena voluntad!

FIN

Papeles de Son Armadans, Madrid-Palma de Mallorca, 1960.

UNA MUJER SOLA

Boceto de comedia

A Amelia del Río

Estrenada en Barnard College el 24 de febrero de 1956

Personajes

Ella *Amelia del Río*

Vecina *Luz Castaños*

El *E. F.*

Hermana *Margarita Ucelay*

Criada *Carmen del Pilar*

ACTO ÚNICO

Sala bien puesta. Al abrirse el telón están en escena Ella y la Vecina. Ella, mujer de unos setenta años, digna y elegante. La Vecina, joven y simpática. Las dos están sentadas. La Vecina escucha, muy atenta, las

palabras de Ella. Son las cuatro y media de la tarde de un día cualquiera de otoño.

ESCENA I

Vecina (Como interrumpiéndola.) ¿Y cuánto tiempo hace que se fue?

Ella Más de treinta años.

Vecina ¿Y la recuerda usted bien?

Ella Como si la estuviera viendo ahora mismo. Verás. Tenía el pelo negro y ondulado, fino, siempre tan bien arreglado. Y la piel muy blanca, sin ser pálida, ¿sabes? No. Blanca, pero con un cierto tono de color de rosa muy suave. Y las manos. . . Lo que más me gustaba era verle las manos, que movía así, y así, y así, con una gracia y un señorío. . . Mira, y ahora no me acuerdo cómo eran sus dedos, si largos y finos, o pequeñitos. De eso no me acuerdo. Pero cómo los movía, siempre al aire, como mariposas. Y luego posaba las manos en el regazo, así, cansadas; o cruzaba los brazos así, y ellas descansaban como abrazándose, o dándose un poco de calor. ¡Dios mío, qué manos aquellas!

Vecina ¿Y qué más?

Ella Claro que lo mejor de todo era cuando se ponía a tocar el piano. Entonces ya no eran mariposas; eran palomas. Eran ángeles. Los ángeles de la música. A mí siempre me hacían llorar.

Vecina ¿Tocaba bien, verdad?

Ella ¡Mucho! Y eso que no podría decirse que fuese una concertista de primer orden, no. Hay que decir la verdad. Con más fuerza, y mejor técnica que ella las ha habido y las hay, no cabe duda. Pero era. . ., no sé. Era su modo de mover las manos, su sensibilidad, que parecía que tenía un alma en cada una de ellas.

Vecina ¿Y por qué ha estado tanto tiempo fuera? ¿Lo sabe usted?

Ella Claro, hijita. Figúrate si lo sabré. Al fin y al cabo, mi hermana no tuvo nunca secretos para mí. Se fue porque. . . bueno, primero porque le gustaba viajar y ver el mundo. Luego conoció en París a un muchacho muy bueno, y se casó con él. Y. . . las cosas. Que el año que viene hacemos el viaje. . . Que ahora no, porque va a nacer una criatura. Tuvo tres. Dos niñas y un niño. Digo yo, niños. . . La mayor ha cumplido ya los dieciocho. La otra, creo que tiene quince. . ., eso es, quince. Y el varón ya está en sus catorce. Más guapos que son los tres. . . Y más buenos. . . Tenía unas fotos que me han mandado, pero, como tengo esta cabeza, las he perdido. Y así fue pasando el tiempo, y luego la muerte del marido, mi cuñado, que era un comerciante de los acreditados en París. Tenía una tienda de antigüedades, muy buena.

Vecina ¿Y cómo es que usted no fue a verlos alguna vez?

Ella Hija, no pude. Siempre en el propósito y la ilusión. Y lo mismo.

Que el año que viene, que para el otro, qué sé yo. Y eso que no tuve la complicación de la familia. Solterona me quedé, y a mucha honra, y muy contenta. Porque para lo que se ve hoy día. . . Qué hombres, hija. Y qué mujeres, también. Yo, por lo que leo y lo que me cuentan, claro. Pero te digo que aquí en mi rincón y muy contenta. A lo que iba. . . Que eso, que nunca me decidí a hacer el viaje. Y así fueron pasando los años. Hasta que ahora, ya ves, al cabo de ellos, parece que mi hermana se decide a volver a estar una temporada conmigo. Bendito sea Dios. Porque estoy más contenta con el proyecto. . . Figúrate, a mis sobrinos no los conozco más que de retratos.

Vecina Y su hermana, ¿cómo está? ¿Se conserva bien, como usted?

Ella Gracias por el piropo, hija. Sí, ella dice que sí. Porque es de las que no se retratan. Le tiene horror a los fotógrafos. Le parecen cosa de la inquisición, qué sé yo. Manías. Pero sí, creo que se conserva bien. Después de todo, tiene once años menos que yo, de modo que. . . Te voy a decir un secreto, ¿sabes?, pero no lo cuentes por ahí. ¡Me lo prometes? Mira, yo tengo, acabo de cumplir los setenta.

Vecina ¿Es posible? Pero si no lo parece. Si yo diría que. . ., bueno, que a mucho tirar tendría usted sesenta. . .

Ella Gracias otra vez. ¿Sabes que te has ganado una taza de té?

Vecina Señora, por Dios, no se moleste.

Ella Si no es molestia, tonta. Yo lo tomo siempre a esta hora. Mira, entra ahí dentro y dile a la muchacha que lo sirva, ¿quieres?

Vecina Sí, señora, con mucho gusto. Pero después me tengo que ir, que en casa esperan visita y mamá se impacienta si no llego a tiempo.

Ella Claro, mujer. Además, que de aquí a tu casa es un salto. Anda, avisa a la muchacha, que ya debe de estar preparándolo.

Vecina Sí, señora. (*Sale.*)

(*Mientras la Vecina sale, Ella arregla la mesa para hacer lugar para el servicio de té.*)

Vecina (*Entrando.*) Ya lo trae.

Ella Gracias. ¿Sabes una cosa? Que estas visitas tuyas me dan la vida. Y que te agradezco tanto el que una muchacha joven y bonita como tú quiera hacerle compañía a una vieja chocha como yo. . .

Vecina Señora, por Dios. Si yo lo paso aquí de lo más agradablemente. Lo que me gusta oírla hablar de sus cosas, y de su familia, y qué sé yo. . . Le aseguro que aquí me siento como en mi casa. . ., y perdone usted la confianza. Ya ve usted, nos mudamos ahí enfrente hace poco más de un mes. Y desde que la vi a usted un día en su jardín cortando unas flores, me dije: a esta señora tengo yo que quererla. Y ya ve usted cómo me las arreglé para hacerle la primera visita.

Ella Sí, ya me acuerdo. Y no sabes lo que me alegra que te sientas

bien aquí, adonde, ya te lo he dicho, puedes venir cuando gustes.

Vecina Gracias. *(Durante esta parte del diálogo, ha entrado la criada con servicio de te, y lo ha dejado sobre la mesa. Y la vecina lo ha servido.)*

Ella Y dime tú ahora, ¿tú no tienes novio? ¿O enamorado?

Vecina Ay, señora. De eso. . . ya le contaré otro día. Porque es asunto largo y complicado. No es que sea grave, no vaya usted a pensar. . . Pero la cosa no anda tan bien como una quisiera. Y no por culpa de él, no, señora. Ni mía, desde luego. Es. . ., bueno, le prometo contárselo otra vez, cuando vuelva, que será pronto, si a usted no le importa.

Ella No, hija, no; ya lo sabes.

Vecina ¿Y. . .?

Ella ¿Y qué?

Vecina ¿Una pregunta más?

Ella ¿Sabes, hija, que para fiscal no tenías precio? A ver, pregunta lo que quieras.

Vecina Usted. . . debe tener alguna historia suya, de sus años de muchacha, ¿no?

Ella ¿Quién no tiene historia? El que diga que no la tiene, que tire la primera piedra. . . Sí, la tuve. La tengo aún. Pero mi historia es triste, ¿a qué contarla? ¿A qué entristecerte a ti?

Vecina No, si yo. . . Hábleme de usted, se lo ruego.

Ella *(Soñadora.)* Tenía yo tu edad. Ay, Dios mío, cómo han pasado los años. . . Tu edad, y claro, me salió un novio. De guapo no tenía mucho, francamente. Pero, eso sí, bueno y caballero hasta decir no más. No, mira, ahora que lo pienso, sí creo que era buen mozo. No muy alto, pero de buen porte. . . Sí, sí, era guapo. Ahora me lo parece.

Vecina ¿Y cómo terminó aquello?

Ella ¿Que cómo terminó? Ya casi para casarnos, y la guerra. ¡Siempre la guerra! A separar, a dividir, a cortar sueños, a matar esperanzas. Eso fue lo mío. Lo de tantas otras. Meses de ansiedad. Unas cartas. ¡Qué bien escribía! ¡Qué cartas tan bonitas las tuyas! Guardadas las tengo. Las he copiado para que no se me estropeen de leerlas. Ya te las enseñaré. Y un día, la noticia. Para qué más. Acción heroica. Lo que quieras. Para mí, su muerte. Y no volver a verlo. Allí, en tierras de Francia está, con muchos otros; con los que no volvieron. . . Y eso es todo. Ya ves, hija mía. Qué triste y qué corriente. Cosa de todos los días. Me dolió mucho. . . Y luego me fui acostumbrando poco a poco. . . Y se marchó mi hermana. Y me quedé un poco más sola. Pero nada más. Otras están peor, ¿no te parece? Gracias a Dios tengo mis recuerdos. Y ahora la alegría de que mi hermana piensa venir con sus hijos. Ya ves, eso es todo.

Vecina Perdóneme, me da pena haberla entristecido. Y ahora, si me lo permite, me voy, que son más de las cinco.

Ella Como quieras. Y saluda a tu mamá en mi nombre.

Vecina Muchas gracias. De su parte. Y hasta pronto.

Ella Adiós.

Vecina Adiós. *(Se marcha.)*

(Ella se sirve otra taza de té. Lo bebe despacio, y llama a la criada.)

Ella ¡Isabel!

Criada Señora.

Ella Llévate esto, haz el favor.

Criada Sí, señora. *(Se va, llevándose el servicio.)*

(Ella se mira las manos. Las deja caer en el regazo, las cruza sobre el pecho. Se levanta y se acerca a un espejo. Dice con amargura.)

Ella Qué bonito me salió aquello. Las mariposas, luego las palomas. Y qué tristeza, Señor, esto de inventar, inventar vidas, historias, hermanas que nunca tuve, sobrinos que no nacieron. . . El novio. . . *(Se sonríe.)* Pero ¿tengo yo la culpa de mi soledad? ¿De que nunca me haya sucedido nada? ¿De no tener recuerdos? Por eso los invento. Porque hay que tenerlos. ¿Qué sería de mí sin historias? ¿Es que valdría la pena de vivir? Y ya ves, Señor, qué feliz soy creando este pasado que no tuve. Que me fabrico a mi gusto. Con hermanas que tocaban el piano que yo nunca supe tocar, y novios que murieron en la guerra. *(Mirándose al espejo.)* Y ya ves. . . Tú, de tanto hablar de ellos, de repetir su historia, les has dado una vida más real acaso de la que pudieron tener, de haber vivido. Si es que ahora mismo podría hablar con ellos. . . podría decirles. . .

(Oscuro. Entran una figura de hombre y otra de mujer, que se sitúan a cada lado de Ella, un poco hacia atrás. Luz de foco violeta o azul sobre El.)

Ella *(Muy naturalmente, como si estuviera con El, pero con ansiedad.)*
¿Pero es verdad?

El Ya lo ves.

Ella ¿No hay remedio?

El No lo hay. Tengo que irme.

Ella ¿Y cuándo, cuándo volverás?

El Quién lo sabe. . . Te quiero.

Ella Te quiero tanto. Te necesito. . .

El Cuando acabe la guerra. . .

Ella Volverás, ¿verdad?

El Te lo juro. Te quiero. Y nos casaremos.

Ella Te esperaré. Yo también te lo juro. Te esperaré pase lo que pase.

El Y si no regresara. . .

Ella También te esperaré. Toda la vida. Ya lo sabes. Aquí siempre

esperándote. Con tu recuerdo junto a mí. Como el retrato tuyo que no tengo.

El Adiós. Hasta siempre.

Ella Hasta siempre. Adiós.

(Se separa de El. Se apaga el foco, y se ilumina la figura de la Hermana.)

Ella ¡Por fin llegaste! Qué alegría.

Hermana ¡Qué alegría, mi hermana!

Ella Después de tantos años.

Hermana Ya lo ves. Pero al fin he regresado. No por mucho tiempo, sin embargo.

Ella ¿Te vuelves a ir?

Hermana Sí. Los hijos, ya lo sabes. . . No puedo dejarlos solos.

Ella ¿Y no iban a venir contigo?

Hermana No pudo ser.

Ella Yo tenía la esperanza de que te quedarías aquí una temporada. . .

Hermana Ya ves que no puede ser. Vine a verte un momento, porque lo deseabas. Yo también lo deseaba. Verte. Y darte un beso. Y decirte cuánto te quiero y lo que te echo de menos. ¿Por qué no te vienes conmigo?

Ella ¿Contigo?.. . No, no. Déjame. Vete.

Hermana Está bien, mujer. Yo lo decía por. . .

Ella Sí, lo comprendo. Pero todavía no. Déjame ahora. Ya ves, ahora tengo a quien contar mis recuerdos. Ya no me siento tan sola. Puedes irte. Adiós.

Hermana Adiós, hermana mía. . .

Ella Dime. . . ¿tus manos?, ¿cómo son? ¿Largas y finas, o tienes los dedos pequeñitos?

Hermana Para tocar el piano, para agitar las manos como mariposas o como palomas, como tú cuentas, más vale que sean largas y finas, ¿no?

Ella Claro, eso es. . . Largas y finas. . . Adiós.

Hermana Adiós, hermana mía. *(Se oscurece la figura. Y se enciende la escena. Ella queda en el centro, mirándose las manos. Entra corriendo la Vecina.)*

Vecina Perdóneme usted, pero dice mi mamá que si quiere usted comer en casa esta noche, que tendrá mucho gusto. . .

Ella Ah. . . , dile que se lo agradezco infinito, pero que otro día. . . , hoy me siento un poco cansada. De veras.

Vecina Qué lástima. ¿Es que no. . . ?

Ella Esta noche, no, muchas gracias. Otro día, sí, con mucho gusto.

Vecina Bueno, como usted quiera. Hasta mañana.

Ella Hasta mañana, sí. *(La Vecina va a marcharse. Ella la detiene.)*
Oye, ¿sabes que me he acordado de cómo son las manos de mi hermana?

Vecina ¿Sí? ¿Y cómo son?

Ella Ya las verás algún día. Son largas, largas y finas. . . Adiós.

Vecina Adiós. (*Sale de prisa.*)

Ella (*Se queda como ensoñando. Y se mira las manos.*) Largas y finas. . .

Telón lento.

Revista *Exilio*, New York, 1973.

ORFEO CONDENADO

UN ACTO

Sala puesta con sencillez y buen gusto. Puerta al foro y a la derecha. A la izquierda, en segundo término, ventana grande que da al jardín. Es de noche.

Antes de levantarse el telón se oirán, lejanas, las voces de los actores que van a representar los papeles del Hombre y la Hija, que dicen:

El Hombre: ¡Eurídice! ¡Eurídice!

La Hija: ¡Orfeo! Sí, soy yo. Aquí me tienes. Te esperaba hace ya tanto tiempo. . .

Se alza el telón, tras una pausa. Aparecen la Madre, mirando por la ventana y el Padre leyendo, sentado en el sillón. Otra pausa.

ESCENA I

La Madre: Qué oscuro está. . .

El Padre: (*Sin levantar los ojos de la lectura, con una sonrisa*) Y huele a queso.

La Madre: Siempre el mismo. No tienes remedio.

El P. ¿Qué quieres que haga? Llevamos treinta años de casados y todavía no te has acostumbrado a mi modo de ser, a mis bromas.

La M. Y tú todavía no te has acostumbrado a mis seriedades.

El P. Es que te empeñas siempre en verlo todo por el lado tremendo. Está oscuro. . . Claro, señor, si es de noche. ¿Cómo quieres que esté? Es invierno. Qué frío hace. Pues natural, para eso es

invierno. Y es que, francamente -y te lo he dicho mil veces, hija, pero como si no- parece que te gozas en ver el lado desagradable o temeroso de las cosas.

La M. No es eso. . .

El P. Sí es eso, mujer. Sí es eso. ¿O es que tú crees que yo, a pesar de mi carácter deshilvanado, no me entero? Me entero, sí. Y a veces hasta me preocupo.

La M. ¿Tú? ¿Cuándo te has preocupado tú? Si no parece sino que para ti no existe nada más que tú. . . no sé cómo decirlo; porque no es egoísmo, no. Eso lo sé muy bien. A generoso y bueno nadie te gana. Por eso hemos sido, somos, felices. No es egoísmo. Es. . . despreocupación, quizá. A veces hasta como un poco de frivolidad frente a las cosas más serias de la vida. Ya ves ahora, en este mismo momento. Sabes que estoy inquieta y preocupada. Que me asusta lo oscuro de la noche y a esa observación mía no se te ocurre otra cosa que contestar con una tontería.

El P. Cálmate, mujer. Retiro lo del queso. Y ven a darme un beso. Para que veas que también soy algo poeta.

Ella, después de mirar otra vez por la ventana, casi sonriente se sienta al lado de su marido.

La M. Eres insoportable.

El P. Pero buena gente, ¿verdad? (*Se besan*). (*Pausa. El sigue leyendo un instante.*)

La M. ¿A qué hora terminará el concierto? Ya son cerca de las once.

El P. Pues no debe faltar mucho, aunque el programa era de cuidado. No sé cuantos lieder de Wolf, de Schubert, ¿qué más? El aria del Orfeo de Gluck. . . Qué sé yo. Pero ya debe estar al llegar. No te angusties, mujer, que no le pasa nada. Y sus amigas quedaron en traerla, ya lo sabes.

La M. Sí, lo sé. Pero de todos modos. . . Si yo hubiera ido con ellas. (*Se sobresalta*) ¡Ay!

El P. ¿Qué te pasa?

La M. ¿No has oído?

El P. ¿Qué?

La M. Algo así como un frenazo del auto. . . Espera. Escucha. (*Los dos atienden un momento*)

El P. Yo no oigo nada, hija.

La M. No. Ya no. Pero me pareció que. . . (*Va a la ventana*)

El P. ¿Ves algo?

La M. Nada. Ah, Sí. Por fin. Ahí están. Gracias a Dios.

(Se oyen voces fuera, como de alguien que se despide, y a poco entra en escena la Hija, muchacha joven y bonita)

La Hija *(quitándose el abrigo y los guantes)* Qué preciosidad de concierto. ¡Estupendo! No tienen ustedes idea de la voz tan bonita que tiene esa mujer. Tuvo que dar tres encores. Y para final, repetir el aria del Orfeo, que ha sido el éxito de la noche.

El P. Pues aquí, tu madre, angustiadísima, creyéndote ya en pedacitos o poco menos.

La H. Mamá, ¿pero cuándo vas a portarte bien?

La M. Es que ya sabes que cuando sales sola me quedo intranquila, y. . .

La H. Bueno, mamá. Ya estoy aquí. Y enterita, por lo que ven. Y tan contenta. Mira, ahora tomaría algo, que a la salida del teatro no nos detuvimos en ninguna parte. Algo. . . Qué sé yo. ¿Qué habrá ahí dentro?

La M. Debió quedar algo de dulce.

El P. Hombre, sí, del postre de esta noche que estaba riquísimo.

La M. Gracias.

El P. Sin gracias. Palabra. Anda, traenos un poco, que yo me uno al banquete. Llama a la muchacha.

La H. No, deja. Yo misma lo traigo en un momento. *(Sale por la puerta de la derecha, llevándose el abrigo.)*

(Se hace un oscuro rápido. Y se escuchan las dos voces de antes, que dicen, ya más cerca:)

El Hombre: ¡Eurídice! ¡Eurídice!

La H. ¡Orfeo! Sí, soy yo. Aquí me tienes. Te esperaba hace ya tanto tiempo. . .

(Luz pálida. El padre y la madre, sentados, inmóviles. Entra la Hija con una bandeja. Platos, cucharillas, etc.)

La H. Vaya, aquí estoy. *(Mientras comen sigue la conversación.)* Por cierto que había en el teatro un hombre de lo más interesante. Joven y guapo, palabra. Estaba sentado tres filas delante de nosotras, y varias veces lo sorprendí mirando hacia atrás, hacia mí especialmente - sobre todo entre pieza y pieza. Porque, eso sí, debe gustarle la música un horror, porque bien que aplaudía. Y bien que le interesaba la voz de la cantante.

El P. ¿La voz nada más?

La H. La voz, papá. De lo otro no tiene la pobre nada. Bien insignificante que es, como mujer.

La M. Y dices. . . ¿que te miraba el desconocido?

La H. Sí, mamá. Claro que yo también lo miré dos o tres veces, para que no dijera.

El P. Hiciste bien, hija mía. Hay que pagar con la misma moneda. ¿Que te miran? Pues a mirar. ¿Que te. . .

La M. ¿Quieres hacer el favor?. . . Ya ves si tenía yo razón. . .

La H. Mamá, por la Virgen, tragedias no. Como si fuera ésta la

primera vez que. . .

El P. Que te miran y tú correspondest finamente, ¿verdad?

La H. Lo que me llamó más la atención en el hombre fue su modo de reaccionar ante el Orfeo. Todo lo demás lo aplaudía muchísimo. Cuando terminó el aria la primera vez, y luego, cuando la dieron de último encore, me fijé en que ni movió las manos. Y la cara la tenía seria y como contraída. . . . Vaya usted a saber. A lo mejor la música le traía recuerdos tristes. . .

El P. De pasadas glorias. Oye hija, ¿sabes que, por lo que veo, te pasaste la noche mirando al joven galán?

La H. Les advierto, en serio, que el hombre es de lo más interesante. Y jamás lo había visto. Me luce como extranjero.

La M. ¡Callen! (pausa). Sí, ¿no han oído?

El P. ¿Qué hemos de oír, hija?

La H. ¿Qué, mamá?

La M. Alguien en el jardín. (Se levanta y va a la ventana. Muy rápidamente) ¡Hay un hombre en el jardín!

(En el momento en que el Padre y la Hija se levantan, se oye el timbre de la puerta. Los tres se miran extrañados.)

El P. ¿Quién será, a estas horas?

La M. ¡No abras!

El P. No te alborotes, por favor. Yo sé lo que tengo que hacer.

La H. A lo mejor es un telegrama, mamá.

El P. Voy a ver. (Sale por la puerta del foro. Mientras tanto, la Madre se acerca a la ventana, inquieta, y la Hija, casi de un modo inconsciente, se retoca el peinado con las manos)

ESCENA II

Vuelve el padre seguido del Hombre. Lo deja junto a la puerta. La Madre, la Hija y el Hombre permanecen inmóviles mientras el Padre adelanta al proscenio y dice al público, en un tono de la mayor naturalidad:

Señoras y señores: el Autor me encarga decirles a ustedes que en este momento se ha visto en una situación bastante difícil. Al escribir la comedia, se entiende. Y su problema es el siguiente: el Hombre tiene que entrar en escena de algún modo. Pero son las once de la noche y no hay motivación suficiente para ello. ¿Qué hacer? ¿Meterlo por la ventana como un malhechor? Imposible. ¿Situat la obra durante el día, para que resulte menos violenta la aparición del galán? Pero la noche es tan a propósito para la situación que se prepara. . . ¿Que los jóvenes lleguen juntos, como si se hubiesen conocido antes? Tampoco le gustaba eso, le parecía demasiado corriente. Y les advierto, porque me lo ha dicho el mismo autor, que la tal entrada le preocupó un punto.

Claro que a poco se hizo la reflexión siguiente, que es la que me ha encargado transmitir a ustedes. Si esto fuera una obrilla realista, en las que todo debe andar lógicamente organizado, dentro de las leyes del Teatro, el problema sí lo hubiera sido. Ah, pero se trata de un divertimento fantástico y hasta poético, si ustedes perdonan la vanidad. Y en fantasía y en poesía ¿qué no estará permitido, y hasta justificado? Al autor lo que le interesa es colocar frente a frente a estos dos personajes. Ya se han fijado uno en otro en el concierto. Ahora, en el ambiente de esta sala, íntimo, van a hablarse y van a descubrir sus más secretos pensamientos. Y por ello, como ni mi mujer ni yo tenemos nada que hacer en esta escena, nos retiramos discretamente. Con permiso de ustedes. Y hasta luego.

El padre se acerca a la Madre, le da el brazo y los dos se retiran por la puerta de la derecha.

ESCENA III

Al quedarse los jóvenes solos en escena permanecen un momento inmóviles, cada uno en el lugar que estaba antes, mientras dicen sólo con la voz:

El H. ¡Eurídice! ¡Eurídice!

La H. ¡Orfeo! Sí, aquí estoy. Te esperaba ya hace tanto tiempo. . .

(pausa)

El H. *(adelantando hacia ella)* Señorita. . . Usted perdone. . .

La H. Oh, no hay de qué. Está usted en su casa. . . Siéntese, haga el favor.

Todo esto lo dicen de un modo bastante mecánico, como si estuvieran ausentes. Y poco a poco van acentuando la pasión, según avanza el diálogo.

El H. Sí, tiene usted que perdonarme el haberme atrevido a llegar hasta aquí. Pero no he podido evitarlo. Desde que la vi en el concierto sentí la necesidad imperiosa de hablar con usted, de sentirme cerca de usted, de. . .

La H. No, si no tiene que excusarse por ello. Lo comprendo todo. Y . . . no me juzgue mal si se lo confieso. . . pero yo también me sentí atraída hacia usted de un modo misterioso. No sé por qué, ni quiero preguntármelo todavía. Acaso nos hemos conocido antes de ahora. Pudiera ser ¿verdad? Una presentación, hace algunos años, de esas presentaciones pasajeras. . .

El H. No. Es mucho más que éso. Tengo la seguridad de que es usted.

La H. ¿De que soy yo? (*soñadora*) ¿Quién? (*Se levanta, como recordando*)

El H. Aun no lo sé del todo. Que es usted. Tal vez mi destino. Desde luego, mi presente. Sospecho que también mi pasado. (*Se ha levantado también*)

Los dos personajes han ido cambiando de actitud poco a poco, haciéndose cada vez más misteriosos.

La H. ¿Y no le doy temor? El presente que soy ha salido de un ayer y camina al mañana. Yo no temo el mañana, que a cada minuto se me va revelando más y más. Pero usted. . . ¿Es que usted no teme el mañana?

El H. Con usted nunca, nunca. Yo también voy desgarrando velos. Yo, como usted, voy viendo más y más claro. No sé si hacia el pasado o hacia el porvenir.

La H. Estamos en el presente. . .

El H. ¿Quién lo asegura? ¿No será como un estar subiendo, como un llegar a lo más alto y comprender, allí, que nuestro presente vive en el mismo momento con nuestro ayer y nuestro mañana?

La H. ¿Y no será todo esto un sueño que ahora mismo soñamos usted y yo, y que nuestra verdad está aquí abajo, escondida, para despedazarlo de pronto?

El H. Mi sueño, mi verdad. . . Amor sólo. Eurídice, amor mío.

La H. (*como un eco*) Eurídice, amor mío. . . (*Contraste*) Sí. Y tú también mi amor. Ya lo veo claro. Ya se me van iluminando los recuerdos. Ya despierto del otro sueño largo. Sí, tú también mi amor. (*Transición*) Pero ya sabes lo que pasa. Ya sabes el destino de nuestras vidas. Ya sabes, Orfeo, todo el llanto de nuestra separación.

El H. ¿Por qué me lo recuerdas? ¿Acaso tú ya lo sabías? ¿Qué memorias de ayer en ti dormían?

La H. Mi sueño—que soñé tantas veces contigo aun antes de saber lo que sucedería. Ya ves. Yo no soy yo. Soy tu dolor. Tu angustia, la nota más dolida de tu música.

Cambio de luz lento, a un color suave y fondo de música. El Orfeo de Glück.

El H. ¿Tendremos que morir para encontrarnos?

Qué largo mi dolor será, llamándote
por el salón oscuro de la muerte.

¡Eurídice! ¡Mi Eurídice!

Y tú sin responderme. ¿No lo sabes?

La H. Sí te responderé. ¿Ya no te acuerdas?

Llamarás, llamarás noches y noches,

te angustiará el silencio de mi nombre,
y llorarás, y romperás tu música.
Más desolado te verás en las montañas últimas.

El H. Al fin te encontraré—blanca en la noche oscura
con un hilo de luz caído de la luna.

La H. Como mi alma, Orfeo, ya para ti desnuda.

El H. Como mi amor, Eurídice, tú, mi única.

La H. ¿Qué hacer para juntarnos? ¿Morir?

El H. Si no es tu muerte lo que quiero. . . .

Tu vida quiero yo más que la mía. La soledad de ya no verte,
de saber que te hundes en la muerte,
que el reino es tan oscuro. . .

Lo supe ya una vez, y volveré a lo mismo.

He de llamar tu nombre en el abismo. . .

La H. Y yo te sentiré llegar de lejos. . .

Correré los caminos del Averno,
los pies desnudos y el oído atento
y te contestaré de mi distancia
mi sombra de la noche como la Aurora blanca.

El H. ¿Pero has de morir?

LA H. Para juntarnos luego
alma con alma, fuego contra fuego.
Nuestro mañana ha de salir, Orfeo,
de las oscuras aguas de Leteo.

El H. ¿Olvidar?

La H. No. Vencer nuestros olvidos,
saltar de monte a monte,
regresar en la barca de Caronte
y al salir a la luz. . .

El H. Calla. ¿No sabes?

La H. Es que entonces
estaremos más cerca.
Me quedaré en lo oscuro, desolada,
sin tu mano otra vez, tu mano amada.

¿Por qué ha de matarme tu mirada?

Flecha de amor—sonido de tu lira
que mata cierto lo que cierto mira.

El H. ¿Pero después. . .? Recuerdo mi tortura, Eurídice,
por suerte y por ventura;

destrozados mis huesos
soñarán con la gloria de tus besos.

Carne partida, sangre
que empapará la tierra al derramarse.

La mano llamará—la seca boca

en mil pedazos rota—

mi pecho dividido por uñas despiadadas.

Y la cabeza por las aguas, y la lira

para pensarte y para cantarte viva.

La H. Viva ya no, que eterna.

Y tú, si roto, eterno.

Y saldrán nuestras almas del Averno

por las fauces sin luz de la caverna.

Ese es nuestro destino. El paso turbio

por las regiones de duelo.

A mi carne se juntarán tus huesos

y se abrirá por nuestro amor el cielo.

Dolor, dolor, dolor en desconsuelo,

abismo entre los dos, y de repente

llegar por el camino de la muerte

al reino del Amor!

(En ese momento entran angustiados, la Madre y el Padre)

La M. ¡Dios mío! ¡Hija!

El P. ¿Qué locuras son éstas? Aquí no vale la muerte, señor mío.

Aquí no hay noche.

La M. Aquí no hay noche. ¡Que se haga la luz, Señor!

(Se hace fuera una luz de día brillante)

¿Lo ven? Ya no hay tinieblas. Ya no hay sueños terribles.

La H. Es que ustedes no comprenden. Tenemos que morir para juntarnos. Ese es nuestro destino.

El P. *(Conciliador)* Veamos, hijos, veamos. Lo importante para ustedes no es la muerte en sí misma, sino la separación que ella trae, ¿no es eso?

La H. Sí, tal vez sea.

El H. Acaso, sí, quién sabe. . .

El P. Pues entonces, sepárense. Húndase cada uno en el olvido del otro. Para morir, partir. Y después olvidar. Y ya están muertos.

La M. Pero tú, hija, viva.

La H.

No podría vivir sin el recuerdo.

No, Madre. Hay que morir. Ya sé que es mi destino.

El destino de Eurídice.

Orfeo, mírame, vuelve hacia mí tu rostro.

(El Hombre ha ido a la ventana y permanece de espaldas un momento. La Hija va a él, suplicante.)

Has de mirar, que es ésa nuestra suerte. *(Orfeo se vuelve)* Una flecha de amor para la Muerte.

Se queda inmóvil y luego, como sonámbula, sale de la escena por la puerta de la derecha. OTRA SOLUCION. Se desvanece en brazos de la Madre, que ha corrido hacia ella.

La M. ¡Hija!

El P. ¡Hija mía! *(En la segunda solución, la carga y la lleva al sofá).*

El H. ¡Eurídice!

Vuelve otra vez del sueño.

Aun no. Aun no. ¿Qué hiciste, Orfeo?

(En la primera solución, va a la puerta y se queda extendiendo los brazos hacia la sombra. En la segunda, puede acercarse al sofá, y arrodillarse junto a la Hija.)

Se ha oscurecido afuera totalmente. La Madre llora en silencio junto a la Hija. El Padre, atónito, duda un momento. De pronto, en furia, se lanza contra el hombre como para ahogarle)

El P. ¡Así, así! ¡Destrozado en pedazos tu cuerpo miserable!

(El hombre no se defiende, está casi como un muñeco. De pronto, el P.)

No. La muerte tuya sería tu gloria. Y no lo quiero. A vivir y a llorar. Vive, te digo. A llorar siete siglos. Día y noche. Y a vivir sin ella, que será bastante castigo. Mira. Es noche otra vez. Sal al camino. La noche, sin su amor, es tu destino.

Le señala la puerta. El Hombre, lentamente, va hacia ella y desaparece entre la oscuridad de la noche. La Madre sigue sollozando. El Padre se acerca a la puerta por donde salió la Hija (en la primera solución) o se deja caer en una silla, y rompe a llorar.

Telón rápido.

1975.

CUENTOS

UNO

Era el tipo perfecto del imbécil. Y, sin embargo, no se había casado. Una vez tuvo novia. ¡Pobre muchacha! Era tan buena, que, cuando iba al cine con otro, se lo ocultaba para no disgustarlo. Pero rompieron las

relaciones porque un día la sorprendió pintándose los labios. ¡El, que la creía naturalmente coloreada! Fue su primera desilusión. No, la segunda. Antes, a los once años, experimentó un disgusto considerable al saber que era necesario trabajar para vivir. Este detalle constituye la única prueba que existe de su inteligencia. Inteligencia que se esfumó a la aparición de los primeros vellos.

Y ya permaneció imbécil toda su vida. Incluso en su muerte. Falleció a consecuencia de una fractura del cráneo al tropezar con un carrito de duro frío y caer en la calle.

El incidente de su vida, que voy a contar, ocurrió en 1917, cuando acababa de cumplir treinta años. Aún era virgen. Otra imbecilidad. El que, al llegar a los treinta años es aún virgen, tiene impotencia congénita, o es un sacerdote honrado. O, lo más frecuente, es un imbécil.

El hecho este es, si se quiere, vulgar. Vulgar para el resto de los hombres que han abandonado la costumbre de usar gorro de dormir. Para él tuvo una importancia insólita. Tanto, que ocasionó su muerte. Veréis:

En la esquina de Chacón y Habana había, al tiempo de este relato, una freiduría. Ya se sabe: olor a manteca pasada de moda. Paredes decoradas con hollín. Chinos hieráticos alrededor de las inmensas pailas torturadoras de bollitos, galletas de plátano y otras sabrosas porquerías.

El, con las dos manos en los bolsillos del pantalón —de tener otra, hubiera ido rascándose la cabeza— atravesaba la calle en dirección al puesto. 11 a.m. De pronto, sintió que le llamaban. Volvió la cabeza. Era su ex-novia. (Qué interesante situación para novela de una de las innumerables colecciones rosa que andan por el mundo, ¿verdad?) Nuestro hombre imbécil entró en el puesto y compró un real de chicharrones. ¡Estaba tan emocionado! Pero no hizo caso a la mujer. Volvió a salir a la calle. Por ir distraído pensando en ella, tropezó con el carrito de duro frío y cayó. Nada más. Antes de morir, maldijo tres veces a los chinos. Y una, muy débilmente a su ex-novia. Y pidió un chicle para ir masticándolo por el camino.

1928.

LA PESCA

-Oye, tú. ¿Dónde pusiste la carná?

-Ahí la tienes. ¡Si la estás pisando, comemierda!

Perucho cogió, de una lata mugrienta, un caracol. Le sacó la masa. Y la enganchó al anzuelo. La soga describió varios círculos en el aire y fue a clavarse en el mar.

Los dos fiñes, Perucho y Mario, salieron del solar muy temprano, aún con la luz grisácea del amanecer y, de la calle de Lagunas donde vivían, torcieron por la de Manrique.

Rubio-mulato el uno, trigueño y achinado el otro, vestían ambos o, mejor, colgaban sobre sus menguados cuerpecitos un remendado pantalón exiguo y una camisa sucia y desgarrada. Los pies, descalzos y la cabeza al aire. Tipos perfectos del mataperros. Sucias sus bocas de palabras cochinas, aprendidas las más de ellas en el ambiente del solar.

Desembocaron en el Malecón. El asfalto, húmedo por la lluvia de la noche, adquiriría una lustrosidad viscosa. Sobre la Cabaña unas nubes de flancos amarillentos gritaban el ascender del sol, aun invisible.

Perucho y Mario, saltando el muro con agilidad de monos, bajaron a los arrecifes en donde el mar entraba a trechos, succionándolos al salir con ligero ronquido. Perucho, en pie, con el extremo de la sogá en una mano, aguardaba impaciente. Mario se ocupaba en buscar, entre las rocas, en los huecos que abandonaba el mar, caracoles, que iba echando en la lata.

-Se han dormío los desgraciaos estos.

-Claro. Como que tú eres un buche pescando. Trae acá, verás qué clase de pescao consigo.

Mario se apoderó de la sogá que aún retenía el otro entre los dedos, y la volvió a lanzar.

Pasó un instante. Luego:

-¿No ves? Ya están jalando. ¡Guá! Y que debe de ser grande. Mientras no se empuje la carná. . .

El ahora espectador, fija la vista en el agua, pensaba con envidia en el éxito de su compañero.

La sogá, tensa, seguía tirando del pescador.

-¡Aguántame, que me lleva!

Antes que el otro pudiera asirlo, resbaló.

-¡Mi madre!

Intentó agarrarse a la roca. Ya tenía, auxiliado por el otro, medio cuerpo de fuera, cuando Perucho, viendo removerse cerca de ellos una aleta negruzca, se dio cuenta del peligro.

-¡Apúrate! ¡Es un tiburón!

-¡Ay, mi pierna!

-¡Mario!

En la quietud del amanecer vibraron los dos gritos recia, desesperadamente.

La fuerza y el dolor de la dentellada le hicieron aflojar las manos. Cayó su cuerpecito al agua. Desapareció a poco, ante la mirada absorta de su compañero.

En las aguas temblorosas surgió, agrandándose, una mancha de sangre.

Perucho quedó inmóvil, idiotizado, en silencio.

Después rompió a llorar.

BOCETO

-Mira a ver quién es, que están llamando a la puerta.

-Ya voy, abuelo.

-Pero ten cuidado; mira primero.

-Sí, abuelo.

La casita de madera estaba, solitaria, en la montaña. Un camino de tierra, estrecho y tortuoso, la comunicaba con la aldea, como a dos millas de distancia. El abuelo, con su barba blanca y su pipa de maíz que acababa de dejar en la silla de al lado de la cama, iba a acostarse. Eran como las diez de la noche. Había sido un día oscuro y desapacible, y hasta llovió fuerte un rato. El verano se tarda por estas montañas. Este año todavía no habían florecido los lirios rojos del borde del camino.

La nieta, catorce años sin lucimiento, era rubia y finita de cuerpo. Cuidada y limpia, podía hasta parecer graciosa de cara. Pero allá, en lo alto del monte no había mucho tiempo para arreglarse. Lo hacía una vez por semana, los sábados, para, los domingos, hacer su camino hasta la iglesita de la aldea. Luego, vuelta a la casa. Chica y todo, ella se pasaba el día trabajando. Claro que el abuelo la ayudaba a lavar los escasos platos de la comida. Y hasta:

-Abuelo, que se ha soltado un tablón del piso. ¿Quieres arreglarlo? O bien:

-Abuelo, a ver si me ayudas a mover la cama, para barrer debajo. Cosas así. Y el abuelo la ayudaba y con su pipa de maíz en la boca iba en busca del martillo y los clavos, o se acercaba a la cama y la separaba un poco de la pared. Cosas así.

Pero esa noche, la chica había terminado de entrar algunas cosas - un par de calcetines del abuelo que como había llovido no estaban secos todavía, y los puso cerca de la chimenea. Porque aquí arriba en la montaña, hay que tener encendida la chimenea casi todo el año. Ya se había metido en la cama, cuando oyó la voz del abuelo.

-Mira a ver quien es, que están llamando a la puerta.

-Ya voy, abuelo.

-Pero ten cuidado; mira primero.

-Sí, abuelo.

Y se acercó a la puerta, asegurada simplemente con un pestillo. Tan pocas veces ocurría eso, que siempre se inquietaba. ¿Quién sería? Alguien que se ha perdido en el monte, de seguro. Bueno, vamos a ver. Y antes de abrir, preguntó:

-¿Quién es?

Al otro lado, una voz de hombre, tranquila y noble, respondió:

-Ustedes perdonen; es que andaba de caza por aquí, y no sé qué me pasó que me quedé dormido y cuando desperté ya era de noche, y la verdad, no sé dónde estoy. Me llamo Bill Edwards, y soy del pueblo de

Weston, allá, al otro lado de la montaña. Si me dejaran pasar la noche aquí, aunque fuera dormir en el suelo, se lo agradecería.

El abuelo estaba también junto a la puerta, con su nieta. Conocía a la gente por la voz. Y aquella voz era de verdad.

-Abre. Pase usted. Y arréglese como pueda. Aquí no hay muchas comodidades, pero podemos darle una manta para que se abrigue, y antes, si quiere, una taza de café. O si prefiere té. . .

-Café. Muchas gracias.

Y entró el hombre, y dejó la escopeta junto al marco de la puerta. El bombillo de sesenta que pendía de su alambre sobre la mesa dejaba ver a un hombre de unos treinta años, de aspecto agradable. Llevaba su mochila de tela kaki al hombro. Y una gorra de ancha visera. Y su chaquetón de lana a cuadros. Adelantó, se quitó la gorra y descargó la mochila.

-Gracias, de nuevo, señor. Sólo hasta el amanecer. Palabra.

La chica estaba ya calentando el agua para el café. Ya tenía la taza sobre la mesa. Y el azúcar. Hasta había sacado una servilleta de papel.

-¿Quiere usted pan,? Galletas no hay. . .

-No te preocupes; mira, creo que tengo unas galletas en la mochila, vamos a ver.

Y sí que estaban allí, envueltas en un cartuchito de papel. Se las ofreció a la chica.

-¿Quieres?

-Son de las que a mí me gustan. Gracias.

Y tomó una, y se volvió a servir el café. Hablaron poco. Pero el forastero estaba a gusto entre aquella gente. Y el abuelo lo miraba con confianza, y la chica con curiosidad. No hablaron mucho. Que si a él le gustaba cazar; poca cosa, perdices o faisanes; nada importante, como ciervos o animales grandes. Le gustaba ir de caza por pasar el tiempo, cada vez que tenía ocasión. No hacía mucho que vivía en Weston, al otro lado de la montaña, en donde trabajaba en la compañía de teléfonos. Sí, era el administrador. Y le gustaba el pueblo mucho, y la gente y todo.

-Pues, como le decía, casi todos los fines de semana, cuando hace buen tiempo, tomo la escopeta, y al monte. Esta vez, la verdad, me había cansado al parecer, y me había quedado dormido bajo un árbol. Y al despertar, ya no sabía qué hacer. Por eso, al ver la casita de ustedes, me decidí a llegarme hasta aquí. Y ya no quiero molestarles más. Gracias por el café, chica. ¿Cómo te llamas?

-Alicia.

-Pues gracias, Alicia. Y a usted también. Váyanse a acostar, que yo me arreglo aquí de lo mejor.

-Bueno, pues hasta mañana.

-Hasta mañana. Les advierto que tal vez me despierte muy temprano y me marche antes de que ustedes se levanten.

-Si es así, caliente el café, y tómese una taza antes de salir.

-Hasta mañana, y gracias. Buenas noches, Alicia.

-Buenas noches.

Ya todo estaba en el silencio de la altura. La luz, apagada. Sólo un poco de fuego en la chimenea. Bill Edwards, arropado en la manta y con la mochila de almohada, se tendió en el suelo. Se estaba bien allí, pensó. Se estaba bien. Y se fue durmiendo.

¿1950?

LA LIBERTAD

-Antes de separarnos se lo diré -pensaba. Porque ahora. . . ahora su mano está tibia entre la mía, y su cabello va flotando al aire del camino, casi azul claro como la luna. Y verdaderamente es una lástima que tenga que decírselo.

-No hablas. ¿En qué piensas? -la voz de ella murmuró muy suave, como con el temor de haber roto el silencio.- Andabas muy lejos de aquí, por lo visto. ¿O es que pensabas, como yo, en lo que vamos a estar haciendo dentro de un año? Pues yo, ya ves, a lo mejor, despierta porque alguien en la casa ha llorado. (Aquí la voz se hizo ruborosa). Y he tenido que levantarme, despacito, para no despertarte a ti, y me he acercado a la camita. . . ¿No te hace gracia? Claro que son ideas, porque a lo mejor, dentro de un año. . . Vaya usted a saber. ¿No te parece?

El camino se va haciendo más lento a medida que la pareja se acerca a su destino. Los árboles de la calle juegan un poco con la luz de la luna y la distribuyen en figuras extrañas por el suelo. Han pasado frente a una casa, toda en oscuridad, menos aquella ventana alta que debe ser la del despacho, del cuarto de estudio, porque en ella se ve una cabeza que está inclinada sobre un libro. Qué bien -piensa el hombre. Poder estar toda la noche leyendo, en el silencio de la casa, cerca de la ventana. Yo aquí, en tanto. . . Pero tengo que contestar.

-Mira qué casualidad, algo así era lo que pensaba. Aunque no tan claro como tú lo has visto. Pero algo así. . .

No era verdad. No pensaba en eso. Pensaba en lo que iba a decirle antes de separarse de ella. Y en cómo iba a decírselo. Y qué envidia aquel hombre de la ventana, leyendo, solo por la noche. Y la noche, mientras tanto, se iba madurando como la luna, que rodaba absorta por el cielo.

De pronto, un grito de ella, casi de broma.- Mira, ay, qué susto, ¿qué será eso que se mueve? Ahí, ahí.

-Qué ha de ser, boba, si es un gato. ¿No ves? (los gatos por la noche, hasta un pajarillo, se cubren de misterio para asustar a la gente que pasa. Es como su venganza por lo que durante el día los hacen rabiarse.) Y ahora -seguía pensando él- ahora saltan o se deslizan frente a nosotros, y en el silencio se aumentan sus sonidos, y hasta, cuando es un pájaro desvelado, podemos oír el rozar de sus alas. Y eso que el

gato, el muy bandolero, casi se arrastra a veces esperando agarrar desprevenido al pájaro. ¿Por qué, tanto como la quiero, así a mi lado; tanto como podríamos seguir así toda la vida. ¿Por qué? En este punto de la calle no hay árboles y la luz de la luna da con franqueza en los que marchan cogidos de la mano. Abajo, los pies hacen sonar las piedrecillas del camino. Un crujido temblón que resbala, como el resbalar de las patas del gato.

-A mí me gustó la película. (Continúa ella su pensamiento, ahora en voz alta). Por lo menos las vistas son preciosas. Qué linda debe ser Italia, ¿verdad? Me contaba Consuelo el otro día que no hay nada más lindo. Una noche en Asís, mira, una noche como ésta de luna, según me decía. Cuando todo es silencio -y se puede ir hablando bajito, sin que nadie se entere. . . La verdad es que hay tantas cosas bonitas en el mundo. . . Lo malo es que no podemos verlas casi nunca. (Vuelve el silencio de ella a borrar sus palabras, que desaparecen, o se quedan atrás, llevadas por el viento. El tiene que contestar, que decir algo. Y recoger esas palabras).

-Sí que está bien. Y como tú dices, las vistas sobre todo. Eso de las películas en color es una gran cosa. Aunque a veces resultan algo falsos los paisajes. . . De todos modos. . . De todos modos aquella noche tenía que terminar. Ya no podía esperar más. Por eso iba a decírsele antes de despedirse de ella. Aunque al hablar la noche se pusiera seria, y el viento hiciese un remolino feo de sus palabras. No importa. Ya veremos qué sucede. Es que tienes que ser honrado, caramba. No hay derecho a estar entreteniendo así a una mujer como ésta, sólo por el temor de hacerla llorar un poco. Además, que a lo mejor. . . Sí, a lo mejor a ella no le disgusta tanto como tú supones, no seas vanidoso. Vamos a ver. Piensa un poco, reflexiona. ¿Cómo entraste en relaciones con ella? ¿Fue así como de pronto, con súbita pasión, con un te quiero y un ardor de fuego? No, hijo, no. Fue simplemente una costumbre de andar juntos, de visitar a los mismos amigos y de ir a los mismos sitios. Costumbre de sentirte cómodo a su lado. Claro que muchas veces esa costumbre hace muy felices matrimonios, que ya has oído decir a algunos de tus amigos casados que después de todo el matrimonio es una costumbre. Sí, pero debe de ser más. . . Tiene que ser más. Y ése es el problema. Porque aquí, entre nosotros dos no parece existir ese "más". Ya ves ahora. Vamos de la mano, sí, pero. . . ¿y el ardor? Vamos juntos en la noche, sí. Pero. . . No, no hay que darle vueltas. No es eso. Tiene que haber más. Cállate ahora, escucha lo que dice, a ver. . .

-A mí me gustaría hacer un viaje largo, muy largo. No sé a dónde todavía. Pero tendría que ser muy lejos. Duraría tantos meses, que no sé, cuando volviese ya las obras del nuevo puente estarían terminadas, fíjate tú.

Fíjate tú, ¿no ves? Está hablando del viaje y le estoy mirando el pensamiento ir solo por esos mundos. ¿Y tú, hombrecillo insignificante? ¿Y tú? Por eso te digo que a lo mejor le conviene a ella que se lo digas de una vez, para libertarla de tu mano, que no estrecha lo necesario.

Ahora ya están acercándose a la casa de ella. Se veía ya claro el árbol de la esquina, con su enredadera por el tronco. Y la farola, que lo iluminaba y lo hacía surgir de la oscuridad como un surtidor de aguas quietas.

-A propósito del puente. (A propósito de cualquier cosa, claro.) Quería decirte. . .

-¿Qué? -aquí la voz de ella salió clara y aguda como una saetita: y se detuvo, y le miró a los ojos, hasta le soltó la mano. Y repitió como un eco ¿Qué?

-Pues que hace tiempo vengo pensando. . . - la voz de él, en cambio, era imprecisa como un aire o un pez bajo el agua. Pensando, no sé; te molestaría mucho. . . esperar. . . algún tiempo. . . El caso es que no sé. (Sí, tonto, sí lo sabes; si estás seguro. Atrévete. Sí sabes. Anda. De una vez. Más te vale decirlo que tener que escribirlo. Es más noble decirlo frente a frente. Como ahora, que ella está mirándote serena, sin inquietud en los ojos, casi con esperanza de que se lo digas ¿no te das cuenta?

-¿Esperar? Claro que no me importa, hombre. Pero esperar ¿a qué? ¿Esperar qué? ¿Que pase algo extraordinario? ¿Esperar a que nos pongamos viejos de aburrimiento? (La palabra era suave, sin embargo. No había en ella más que serenidad). ¿Crees tú que vale la pena esperar? Mira, tú tienes que ponerte a escribir ese libro que quieres. Necesitas tu soledad para ello. Yo. . . (Ay, que se le estaban abriendo las puertas; que lo libertaban; que se le iban soltando las amarras. Adelante. Una palabra más.) Yo -ella continúa- como realmente no tengo interés, vamos, un interés así, apremiante, por casarme, pues qué sé yo. No te ofendas si te digo que no me importa mucho esto de. . . Sí. Esto de separarnos; mejor dicho, separarnos no, sino, bueno, terminar, pero seguir siendo amigos. ¿Por qué no? No nos hemos disgustado, ¿verdad? Que resulta que hemos probado y no. . . (Aquí la voz se le oscureció un poquito) ha resultado lo que creíamos? Qué cosa mejor que. . . eso, que. . .

Ya habían llegado a la puerta de la casa. Volvían a mirarse a los ojos sin nada entre ellos más que un profundo agradecimiento.

-Entonces. . .

-Entonces, hasta mañana. O hasta otro día. Ya nos veremos. No te molestes. . . Te advierto que hasta me parece mejor así. Te lo aseguro. De veras. Buenas noches.

-Buenas noches.

-¿Y ahora qué vas a hacer, hombrecillo cobarde y ruin? Estás libre, ¿no te das cuenta? Te han dado libertad. ¿No lo ves? Pues, ¿qué haces ahí parado como un tonto? La puerta se ha cerrado. Anda, sigue tu camino. A tu casa, a tu rincón. A tus papeles. Ya eres libre, mentecato.

VACACIONES

Aquí, a orilla del agua, se estaba bien. Con los pies metidos en ella, fresquitos y libres. Las manos jugaban distraídamente con una arena muerta, sosa, apenas ella misma. Luego, fijándose, pensó en la otra, la arena viva del mar, con sus caracolitos y sus pedazos de madera, con sus piedrecillas pulidas por el roce constante de las olas. Aquélla sí que era arena -pensó. Aquélla sí que era agua, el agua del mar, saladita y movida, donde se nada fácil y se siente en la boca el gusto eterno de la vida. Pero qué le vamos a hacer -seguía pensando-; hay que conformarse con lo que nos dan, y gracias.

Hacia un par de años que venía ahorrando peso tras peso para esta vacación de ahora. Al fin lo había conseguido. Se lo anunció a su jefe (en inglés, claro):

-Este año voy a tomarme dos semanas de vacaciones, como siempre. Pero me voy fuera, al campo, a un lago. Ya estoy cansado de pasarlas en casa, sin otra diversión que los conciertos del Parque Central o, de vez en cuando, un cine o un teatro. Este año, al campo.

-Me parece muy bien. Que te diviertas -le había contestado el jefe.

Y no se dijo más. Cuando llegó la fecha nuestro hombre arregló sus cosas -poco tenía que llevar, desde luego-, se metió en un autobús de los que salen de la Terminal y ¡al campo! Buena falta le hacía.

Ahora, aquí a la orilla del agua se estaba bien. Claro que no era el mar, ni la playa de verdad; pero esto le resultaba más barato, y ¡qué caray! algo es algo. La cabañita que había alquilado era lo suficiente. Y cerca de ella un restaurante de esos modestos, en los que podía desayunar su café con tostadas, y luego, al almuerzo, un perro caliente o un plato de sopa; y más o menos lo mismo por la noche. El caso era no morir de hambre. A él no le hacía falta más. Se había llevado algunos libros y su libreta de apuntes por si se le ocurría dibujar algo. Y tan feliz.

Antes de acostarse apagó la luz y salió a mirar las estrellas. Cuántas había, y cómo brillaban ahora, en la oscuridad de abajo. Quiso acordarse del hombre de algunas, aquéllas que su padre le señalaba de muchacho. ¿Cómo eran? La Osa Mayor, claro. Y la Lira, y Casiopea, allá hacía el Norte; y por el otro lado, sobre su cabeza, el Antares de Escorpión. Pues sí que iba acordándose. Qué bien. La Estrella Polar, a la que se llegaba desde las dos ruedas traseras del Carro de la Osa.

Luego entró en la cabaña, cerró la puerta, y se acostó. Hasta mañana. Y gracias a Dios.

Andaba ya metido dentro del sueño cuando una voz lejana y aguda le despertó. ¿Qué sería? A ver. Y se incorporó en la cama. De nuevo la voz, que parecía venir del lago, y un poco más cerca. Se puso los pantalones y salió afuera. Un gran silencio le esperaba, con toda la noche estrellada encima de él. Un gran silencio, que el botecillo junto al embarcadero despertaba con su casi rítmico cabecear sobre las aguas.

Nada más. Ah, sí. De pronto, el silbido lejano de un tren. Esos trenes que siempre se oyen en la noche, que nunca se ven, pero que se oyen. ¿Adónde irán? -pensaba. ¿Y de dónde vienen?. . . Más silencio. Más estrellas. De pronto, otra vez el grito por la parte del lago. Y parecía de mujer. . . ¿Acaso de niño?

Ya inquieto, se puso a mirar fijamente hacia el agua, a lo lejos. Pero el grito que había escuchado ya dos veces no le parecía ahora como de tragedia o de angustia, sino más bien como de llamada. A ver si otra vez. . . De nuevo. En efecto, era como una llamada que le llega a él sólo. Que debía ser para él sólo. Como si en aquel momento el resto del mundo no existiese; únicamente él, el lago, la noche y las estrellas. Y el grito.

Mirando mirando pudo distinguir, cerca de la otra orilla, una luz pequeñita que iba moviéndose. Indudablemente era una barca. ¿Alguien que pescaba? Pero, ¿por qué el grito? ¿Le estaría pasando algo? Si él pudiera. . . Ah, sí. La barquita amarrada al embarcadero. Se fue hacia ella, la soltó del poste, saltó, y empezó a remar, primero lentamente, luego ya más seguro y con fuerza.

Iba separándose de su orilla, entrando en el misterio del lago. Ya lo sabía, las aguas—el mar, el lago, hasta el pequeño río—son más misteriosas por la noche. Se acordaba en este momento de cuando iba a bañarse con algunos amigos, allá en su playa. Aun así, al verse dentro de aquella oscuridad sin poder mirar el fondo de las aguas, presentes sólo en el frío que acaricia las carnes temerosas, le producía una inquietud enorme. Casi la de la entrada de la muerte -pensaba-, el no saber adónde vamos a dar, braceando en lo oscuro.

Un extraño misterio le rodeaba, ahora en su barquita, remando lago adentro, en busca de aquella luz que había sido pequeñita, y que poco a poco se brillantaba. Si hubiera luna—pensaba—todo sería más fácil. Una luna, por pequeñita que fuese, hubiera dejado caer su luz sobre lo oscuro, y podría ver algo de lo que tenía enfrente. Pero no había luna. Y las estrellas no alumbraban lo suficiente.

Vamos a seguir, a ver qué pasa. Puesto en lo peor, ¿qué dejaba en la orilla? Un maletín pequeño, unos cuantos libros, un cuaderno de dibujo. ¿Y más hacia adentro? Un cuarto en la ciudad, un modesto empleo, algunos parientes lejanos. Bah, qué tontería. Si esto no iba a tener importancia. Iba repitiéndose: no seas tonto, ¿es que te figuras que de la mañana a la noche vas a convertirte en personaje de novela? ¿Tú?

Los remos abrían el agua acompasadamente, y la quilla de la barca dividía lo negro en dos mitades, que luego se volvían a juntar, ondulando pesadamente. La luz se agrandaba, brillando con más fuerza.

La luz -pensaba. Es una luz, sí; pero ¿y lo demás? ¿Es que acaso no hay otra cosa que la luz? ¿Y el grito de antes, que no ha vuelto a escucharse? Aquella voz que era como si alguien llamase desde lo lejos. ¿Será que estoy soñando? Soñando, soñando, soñando. Y el

pensamiento se movía a compás de los remos. Soñando, soñando, soñando. . .

-No puede ser. Yo me acosté a dormir. Y luego me desperté al oír la voz, el grito. Y medio me vestí, y salí. Todo lo iba repitiendo, rehaciendo en la memoria. Y el golpe de los remos sonaba profundo en las aguas, y aquella luz sola, sin barca, se iba acercando a él misteriosamente. Y le atraía. Y el hombre iba repitiendo el son de su palabra junto al de los remos: soñando, soñando. Y a veces, aún mejor: soñar, soñar, soñar. Cuando se acercó a la extraña luz, cuando creyó descubrir su misterio, volvió a escuchar la voz de antes, pero ahora cercana y cariñosa.

-Al fin has acudido a nuestra cita. ¿No te acordabas de ella?

-Sí. Sí me acordaba; pero no creí que era la hora ya. Pensaba que aún faltaba mucho más tiempo.

Él mismo se asombró de su palabra serena. Todo el temor, o la inquietud de antes habían desaparecido. Ahora estaba muy cerca de la luz y allí, en el centro del lago, no le parecía nada extraño. Tan natural como aquel estar sentado al principio de la noche a la orilla, tocando distraídamente las arenas tontas de la playa sinsal. Muy naturalmente. . .

* * *

A la tarde siguiente, alguien en el restaurante preguntó por el forastero, el que tenía alquilada la cabaña a la orilla del lago.

Pues no, no le habían visto hoy. Ni entró a desayunar, ni a comer en todo el día. A lo mejor estaba en la ciudad. El dueño, un italiano afectuoso y conversador, quiso llegarse a la cabaña, por si aquel hombre se había puesto malo. Hay que estar en todo. Uno no sabe lo que puede pasar. Y después de limpiarse las manos en el gran delantal que llevaba puesto, caminó unos trescientos pasos hasta llegar a la cabaña. Tocó primero la puerta. . . Nada. Se atrevió, y dió un ligero empujón a la hoja. Allí dentro, en su cama, cubierto con la sábana y la manta -porque en las noches hace bastante fresco- estaba aquel hombre dormido para siempre. Parece que él mismo se había puesto las manos en el pecho, cruzadas. Una suave sonrisa cómoda le iluminaba la cara ya fría.

Revista *Exilio*, New York, ¿1967?

CUENTO DE NAVIDAD

A Beba y Rafael Eguilior

El ángel pequeñito, corre que te corre, mejor dicho, vuela que te

vuela, llegó hasta Dios, que estaba leyendo su periódico.

—¡Señor!... ¡Señor!... Una pregunta. . .

—¿Qué quieres, hijo? —contestó el Señor, alzando los ojos de su diario.

—Señor. . . que me han dicho que allá abajo, allá, en Belén, vas a nacer en figura de niño esta noche, y yo quisiera. . .

—Pues a ver, ¿qué es lo que quisieras? Anda, acaba.

—Pues, que me dejaras bajar hasta allá, con los demás, que ya están preparándose. . .

—Es que tú eres muy pequeñín, y no vas a tener fuerzas para llegar allá abajo.

—Pero si es muy fácil, Señor. Me dejo caer, como los paracaidistas, y de vez en cuando abro las alas para no bajar demasiado aprisa, ¿no sabes?

—Sí lo sé, hijo. Pero es que, además, puedes perderte y como eres tan chico, tan chico, nadie podría encontrarte luego.

—Ay, Señor, déjame, que no me pierdo. Y si me pierdo, ya me encontrarán, y si no, con ponerme a volar poquito a poco, en un tiempito estoy otra vez. . . Anda, Señor, déjame, que quiero verte vestido de niño.

El Señor dudó un ratito; se subió los espejuelos, que los tenía ya en la punta de la nariz; se rascó la cabeza, y por fin:

—Bueno, te doy permiso para ir con los demás; pero no te separes de ellos, y sobre todo, háganle caso a Gabriel, que es el jefe de la excursión. ¿Me lo prometes?

—Sí, Señor. ¡Gracias!

Y el angelito chiquitín echó a correr—digo, echó a volar—para juntarse con los otros, los ángeles mayorcitos, que ya estaban abriendo y cerrando las alas, en ejercicio para el gran viaje a la Tierra.

* * *

La noche se había puesto tan callada, que ni el viento se oía. Tan luminosa, que parecía toda ella cubierta de luna. No se sabe cómo, pero de la luz de cada estrella iba bajando un punto —casi como arañitas blancas colgadas de su hilo invisible. Y luego, más, muchas más figuras por la luz ancha de la luna llena.

—¿Dónde? ¿dónde? —se iban preguntando los ángeles. Y bajaban y subían por sus cuerdas de luz.

—Que sí,—que mira,—que allá abajo.

—¿Dónde?

—En aquella casita. . .

—Que no es casita, que es un establo.

¡Pues allá! ¡Vamos pronto!

Y reunidos los ángeles, sueltos ya de su rayo de luz, formaron como una nube ligerísima que se fue acercando más y más a donde estaba Dios recién nacido. Y todos iban cantando. Voces sonoras de los

grandotes, más pequeñas de los otros, y hasta una muy chica, como un hilo de cristal, del ángel pequeñín, cansadito de su vuelo. Hasta que. . . bueno, hasta que todos juntos entonaron el himno que Gabriel les había enseñado.

“Gloria a Dios en las alturas,
y paz en la tierra
a los hombres de buena voluntad”.

Cuando iba amaneciendo, todo el grupo de los ángeles empezó su regreso, y. . . a subir, a subir hasta la Gloria. Todos, menos el ángel pequeñito.

Y el Señor, allá arriba:

—¿Dónde lo dejaron? Ya lo dije, que se me iba a perder. Pues vaya usted a saber dónde se habrá quedado. A ver, tú, baja otra vez, y a buscarlo.

Y vuelta el Señor a su periódico, y el ángel grande a bajar por la aurora.
(Entre tanto:

—¡Que yo no quiero irme, Señora! Que estoy muy bien aquí, cerca de ustedes. Que tengo tanto sueño, y que estoy tan cansado. . . Y que al lado del Niño Jesús voy a estar tan contento. . . Anda, Señora, déjame que me quede, ¿quieres?)

* * *

—Señora doña María, ¿no ha visto usted a un angelito chico? Sí, de los que bajamos esta noche. ¿No lo ha visto?

La Señora tenía una sonrisa, y San José miraba con los ojos alegres, y el Niño, dormidito, sonreía también.

—Pues no, no lo hemos visto. Pero dile al Señor, allá en la Gloria, que no se preocupe; que si se ha quedado por aquí, ya se lo mandaremos. Anda, sube a tu cielo.

Las alas del ángel grande, después de inclinarse en una reverencia, se agitaron, y ¡allá va! sin respuesta.

Y cuando se hubo ido, de debajo del manto de la Señora salieron los ojos con sueño del ángel chiquitín que, ya confiado, se acostó sobre las pajas del suelo, encima de la almohada de sus alitas, cerca, muy cerca de Dios, que ya se había vestido de niño.

RETRATOS DEL HOMBRE SOLO

I

Ya los amigos se habían marchado. Él estaba solo en la habitación nadando en un mar de humo de cigarrillos. Tuvo que abrir las ventanas para que el frío acabara con todo aquello. Mientras, fue recogiendo las tazas de café. Limpió los ceniceros. Y cerró las ventanas. Todo ello con calma, como quien tenía para sí todo el resto de la noche. Además, era viernes, y mañana no se levantaba temprano. Cuidado que la gente es desmañada a veces. . . Arañar la esquina del piano. ¿Con qué habrá sido? A ver si con un trapito húmedo se quita. Sí. No es nada. Pues el otro, que había tomado el libro para hojearlo, y lo deja abierto, mal abierto, y con una mancha de café en la mano del Caballero de la idem en el pecho. La verdad es que hay gente imposible. Bueno, a otra cosa. (Todo esto lo pienso yo como él lo pensaba, claro; porque yo estaba detrás de él, siguiéndole los pasos de la ventana a la mesa, de la mesa a la cocina, de la cocina al piano, del piano a la butaca. Todo muy despacio, según iba él yendo de un lado al otro).

Luego se desvistió. Y ya en pijama con la bata de franela marrón se sentó junto a la ventana a mirar hacia afuera, donde las luces iban poco a poco desapareciendo, como hundiéndose en la oscuridad que se extendía de arriba abajo, ancha y profunda. Miraba una lucecita que había quedado la última allá en la torre del edificio. Qué alta, Dios mío. Y qué abandonada. Como si estuviera a leguas de distancia de las demás que se veían aquí y allá, también lejanas unas de otras, como separadas por muchísimos años. En aquel mismo edificio de la luz solitaria, pero muchos pisos más abajo, en el 12; sí, era en el 12, había trabajado una vez. Recordaba ahora como empezó la cosa. Un antiguo amigo le ofreció un puesto de escribiente en la casa editorial. De nueve a doce y de una a cinco. Un sueldo semanal decente. ¿Cuánto era? Algo así como cincuenta dólares. Bastante para entonces y para un hombre solo, sin grandes complicaciones. Y en efecto, lo pasó muy bien los cuatro años que estuvo en aquella casa. Hasta se echó una novia, que empezó de broma; de eso de almorzar juntos primero, y luego de salir por la tarde a la misma hora, y como no hay otra cosa que hacer, pues acompañarla unas cuantas cuabras, y entrar juntos en una tienda, y tomarse un helado en el cinco y diez, y así, como quien no quiere la cosa irse enredando, enredando de tal modo que, si no es porque la madre de la muchacha, que vivía en la Florida se enfermó de cuidado y ella, claro, tuvo que irse para allá a estar con ella, la cosa termina de mala manera—en casorio, digo. Pero ya se sabe lo que son esos amoríos. No había nada fundamental entre los dos. Simpatía y costumbre de ir juntos. (A lo mejor, el noventa por ciento de los matrimonios felices son así). Pero como no había ni en el uno ni en la

otra deseo de tomarlo por lo trágico, pues nada. El la acompañó hasta la terminal de los aviones con una caja de dulces y se dijeron adios un poco tristes. Y luego se escribieron durante varios meses. Y nada más. Y fue allí, en el piso 12 de aquel edificio tan negro ahora, con su sola lucecita en la torre que veíamos desde la ventana. (Porque todo esto lo miraba yo según él lo iba mirando y pensando. Porque yo estaba detrás de él, como su sombra. Como metido en la sombra suya que la lámpara dibujaba sobre la pared.)

No se había casado. Todo el tiempo para él. Ahora se alegraba de ello. Cómo habían cambiado las cosas. Mejoró algo de situación. Tenía un puesto importante y después de algunos años logró el piso en que vivía ahora. Muy alto y muy claro. Lejos de todo y en medio de todo. Muy conveniente y bastante barato, no se crea. Pues no, no se había casado. El amorío de la oficina lo dejó, aunque sin tristeza, un poco desengañado. Y había tanto que leer, y tanta buena música que escuchar. . . Pero sobre todo las lecturas. Si el tiempo se le hacía corto, señor. . . Minutos. Minutos nada más. Y ya había pasado el día, y la noche se metía, violenta, en el cuarto. Y nada, que era la hora de dormir y se quedaba sin terminar la página, marcado el libro con aquella postal del río y de las palmas reales que le mandaron por Navidad los amigos de la isla. Todo esto lo sé yo como él lo sabe, porque yo soy como su sombra. Por eso ahora en este momento sé muy bien que se ha quedado dormido en su cama, bien tapado porque hace bastante frío. Y que está soñando con un sueño de hace mucho tiempo, de cuando era niño y tenía el río y las palmas tan cerca, que no había más que subirse al tranvía y apearse en el puente de piedra y ya estaba el río. Con sus palmas. Todo esto lo sé yo que él lo sueña en su cama en su piso altísimo, dormido ya, después de haber mirado por la ventana, y de haber recogido las tazas de café y de limpiar los ceniceros. Y de soñar un rato despierto, asomado a la ventana mirando la lucecita sola en la torre tan oscura de enfrente. El sueño del hombrecito lento que lee y no tiene tiempo para leer. Que a veces no tiene ni tiempo de soñar. Ni de escribir lo que quisiera.

¿1960?

MEMORIAS

"Por el amor a los hombres, a los árboles, al cielo, al humilde hilo de agua, vamos entrando en soledad."

DE RECUERDOS Y LIBROS

"Cuando uno escribe sobre uno, no tiene uno más remedio que hablar de uno."

Pero Grullo, *Máximas*.

Pues, señor, voy a ver cómo me las compongo para hacer una pequeña historia de mis relaciones con la Poesía; relaciones que, con algunos intervalos de sequedad, han ocupado la vida que tengo. Para ello se me ocurre dividirla en tres actos, como las comedias —y no es menuda comedia esto de vivir, correspondientes a las tres etapas por las que he pasado, y aún paso. La primera, España, de 1903 a 1918. La segunda, Cuba, de 1918 a 1940. Y la tercera, Estados Unidos, desde 1940 hasta que Dios quiera. Creo que de este modo podré organizar más fácilmente mis recuerdos.

PRIMER ACTO

Ante todo, mi llegada al mundo, de la que, como es natural, no tengo la menor idea. Pero sí una partida de inscripción en el Registro Civil del Distrito de Buenavista de Madrid, en la que consta que nací (o me nació mi madre) a las doce del día 15 de octubre de 1903, y en la casa de la calle de Jorge Juan, número 9, triplicado, segundo derecha. Como dato curioso he de agregar que el Juez Municipal ante quien mi padre hizo la inscripción era don Eduardo Gómez de Baquero, es decir, el "Andrenio" de la crítica literaria española del primer cuarto de nuestro siglo. El seudónimo comenzó a usarlo en 1904 y se me ocurre pensar que tal vez aquel niño se lo trajo como regalo desde su cielo anterior, en donde pudo conocer al Andrenio de Gracián. Vaya usted a saber. De todos modos, había yo hecho mi aparición en la tierra, y en un día del centro de octubre, otoño probablemente gris, acaso con ese sol tibio de la meseta. Día de la fiesta de Santa Teresa, y eso no está mal. Dicen que de pequeño estuve muy malo, y que gracias a los cuidados de la familia, médicos y de mi tío Alberto Sánchez de Fuentes, hermano de mamá, que estudiaba Medicina en Madrid, me sacaron adelante. En cambio, el 4 de enero de 1904 moría mi hermano Pepito, cuando aún no había cumplido los seis años. El era cubano, de la Habana, donde se casaron mis padres, creo que en 1897. Mi padre fue allí como empleado de Hacienda que era, y a poco de llegar conoció a María Sánchez de Fuentes y Peláez, y a otra cosa. La otra cosa fue que el año uno o el dos se marcharon a Madrid para que yo tuviera el gusto de nacer bastante cerca de la Cibeles.

Poco después mi tío don Angel Ossorio y Gallardo, casado con una de las hermanas de papá, la tía Rosalía, de grata recordación, fue nombrado Gobernador Civil de Barcelona, y se llevó a su cuñado en calidad de Secretario Particular. Claro es que con él nos fuimos todos.

En Barcelona, el 21 de enero de 1907, nació mi hermano Fernando, bautizado en Santa María del Mar, en la misma pila en que lo fue el abuelo Eugenio. De la temporada en Barcelona recuerdo claramente haber conocido a mis primos los Ossorio-Florit, mi gente de Buenos Aires; y que vivimos primero en la calle Comercial, cerca del Palacio del Gobierno, donde mi padre trabajaba, y más tarde en la de Ausias March, esquina a la Plaza de Urquinaona, que aún está como la dejamos en 1908. Afortunadamente, mi pequeño clan de papá, mamá, Tatá —nuestra ama de llaves y nuestra segunda madre para mis hermanos y para mí—, con el pequeño de pocos meses, nos trasladamos a Port-Bou, provincia de Girona, pues a mi padre lo habían nombrado Alcaide de la Aduana de aquel último pueblo de España en la frontera con Francia, sobre el Mediterráneo. Y digo afortunadamente, pues nosotros llegamos allí en 1908, como digo, y al año siguiente ocurrieron en Barcelona los tristes sucesos conocidos con el nombre de la Semana Trágica, en la que mi tío se vio envuelto y bien envuelto, como Gobernador que era. Me dice mi hermano Ricardo que oyó contar a nuestra madre que aún antes de abandonar Barcelona tuvo mi familia momentos de angustia, pues se decía que querían secuestrar a los pequeños—a mis primos y a mí. Bueno, el caso es que ya estábamos en Port-Bou. Y en Port-Bou, entonces un pueblecito de casi nada y bastante atrasado, sin turistas ni tiendas de “souvenirs de l’Espagne” como ahora, vivimos tranquilamente hasta 1918. Allí nacieron mis hermanos Ricardo, el 8 de agosto de 1914, y Josefina, el 24 de diciembre de 1917. Por cierto—y va de historia—que al nacer Ricardo a los cuatro días de haberse declarado la Primera Guerra Mundial, unos amigos de casa le escribieron estos versitos, que copio para memoria de los siglos futuros:

Naces en la guerra europea,
por eso debes guerrear
y llorar mucho de noche
si no te dan de mamar.

Que en este mundo cruel,
créeme, mi buen Ricardito,
precisa para comer
poner en el cielo el grito.

f) José Antonio y Fernando
Fernández Portero.

Allí pasé yo de la infancia a la adolescencia, rodeado de afectos, de amigos y amigas, de todo un grupo de gente simpática, a algunos de los cuales todavía visito en mis viajes a Cataluña. De mis años en Port-Bou tengo escrita una serie de impresiones en las cuales se recuerdan gentes y aspectos de nuestra vida de entonces. Ese grupo de poemas está incluido en distintas colecciones de mi obra, desde *Poema mío*, 1947, hasta la reciente *Antología penúltima*. A ellas remito al que desee leerlo.

Ahora me conviene referir lo que en mi familia materna hay de

contacto con la poesía, para ver de qué casta le viene al galgo, etc. Ya en otras ocasiones he escrito de lo que por mi padre hay de afición al teatro, a la lectura y hasta a la pintura. Por parte de mi madre, de los Sánchez de Fuentes, ha sido la música y la poesía. Veamos. Mi abuelo don Eugenio, de familia andaluza-murciana, pero nacido en 1826 en Barcelona, escribió bastante teatro en colaboración con su hermano Joaquín; y sobre todo, verso. Pertenecía a la carrera judicial, y como Magistrado fue a Puerto Rico, donde casó con mi abuela Josefina Peláez y Cardiff, hija de asturiano e irlandesa, nacida en San Juan. Luego, en 1871, trasladaron al abuelo a La Habana, y allí se instaló con su familia, allí nacieron cuatro de sus hijos, entre ellos mi madre, y allí falleció en 1896. No hace muchos años, en Madrid, y en una de las poquísimas veces que he estado en la peña—las “peñas me pesan horriblemente”—que tenía Rodríguez Moñino en el café León, y a la que concurrían profesores norteamericanos de paso por España, digo que allí conocí a don José María de Cossío. Hablando de un libro sobre poesía española del siglo XIX que él iba a publicar pronto se me ocurrió preguntarle si no tenía noticia de mi abuelo, y ¡claro! Después de la tertulia me llevó a su hotel y me regaló las cuartillas, en prueba de página, de tal libro, en las que mencionaba con respeto y justicia a aquél. Parece ser que mi abuelo comenzó a escribir versos en 1844; en la *Corona* fúnebre dedicada por Sevilla a la memoria de don Alberto Lista figura una “Elegía” suya que es “de las más sentidas y más puramente de escuela sevillana que pueden encontrarse en el copioso florilegio”, según afirma Cossío. Entre paréntesis, yo poseo un ejemplar de dicha *Corona*, primorosamente encuadernado. Sus *Poesías* las publicaron sus hijos en La Habana en 1894, y recuerdo un volumen de ella.

Como se ve, la musa andaba bastante a gusto en la familia de mi madre. Todos o casi todos mis tíos escribieron versos—uno de ellos, Fernando, compuso la letra para la habanera “Tú” de su hermano Eduardo, y se firmaba “Fernán Sánchez”. Casó con Patria Tió, que también escribía versos y era “Elsa”, hija de la gran mujer puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió, famosa por la poesía y por sus luchas libertarias. Mi madre, María, también era poetisa, y de las naturales y buenas, según afirmo en el prólogo de un librito que le publiqué en La Habana en 1950, más otro de *Algunos versos*, New York, 1959, estando ella aquí viviendo en casa de mi hermana Josefina, donde falleció en 1966.

En Port-Bou comencé a escuchar versos que mi madre leía a papá, unos en serio, otros de broma, como los menús que escribía cuando tenían gente a comer; y prosas delicadas y finas. Mis oídos se hicieron muy pronto a ello. Pero, eso sí, no fui niño prodigio. Sólo recuerdo un titulado “Madrigal”, que compuse en 1917 ó 1918, y que vale más no hacerle caso. El ambiente en nuestros pisos de la calle de Méndez Núñez —vivimos en dos diferentes—sí era propicio, y mi infancia transcurrió sin más pesares que tener que estudiar y tomar clases todos

los días con el maestro don Juan Rosa en el despachito de casa; comenzar los estudios de Bachillerato por la libre; ir a Figueras con el profesor a examinarme de ingreso y primer año—me suspendieron en Aritmética—y comenzar el segundo, supongo. El caso es que en el verano de 1918 mis padres decidieron regresar a Cuba desde donde mi abuela materna nos reclamaba, y a La Habana llegó un barco, el “Montevideo”, de la Trasatlántica Española, cargado de Florits.

Fin del primer acto

SEGUNDO ACTO

La llegada a La Habana, en pleno verano, fue desconcertante. Por un lado, la familia: mi abuela, Mamá Pepita, como la llamábamos, era conocida, pues había estado varias veces en Port-Bou a pasar temporadas, llevándonos a los chicos, es decir a Fernando y a mí, recuerdos, dulces, figuritas de aquellas que regalaban los chinos vendedores a domicilio, tan graciosas. Tío Alberto. Los tíos Fernando y Patria, que habían pasado por Barcelona el año 1907 de regreso de una Conferencia Internacional de la Paz en La Haya, de donde me llevaron un gorrito de paño azul oscuro, holandés, y algo más; sí, chaqueta y pantalón de lo mismo, con los que estoy retratado muy majo. El tío Eduardo y su familia estuvieron unos días en Port-Bou al ir a Turín, en Italia, donde se estrenó su ópera “La Dolorosa”—libro de Federico Urhbach—en el Teatro Balbo, 1911. Mis padres fueron con ellos para asistir a aquel acontecimiento. Pero lo demás era desconocido. El paisaje, la ciudad, pude adivinarlos. Lo que no supusimos jamás era aquella incomodidad de nuestra primera casa, pequeña, con un jardincito de muñecas (aquel “jardín” de que nos hablaba en sus cartas mi abuela y que yo imaginaba algo así como el del Paraíso), en fin, todo me parecía y nos parecía absurdo y de locura. Poco duró la estancia en 8 entre 19 y 21 en el Vedado.

Cuando mi padre empezó a trabajar—y vaya si trabajaba el pobre—pudimos mudarnos a 17 entre 10 y 12, a una casa mayor. Allí, hasta Tatá se buscó una colocación en la Biblioteca municipal para ayudar a los gastos de la familia. . . Pero, en fin, las cosas fueron normalizándose. Yo, con la ayuda económica de mi tío y padrino Eugenio, el mayor de los hermanos de mi madre, entré al Colegio De La Salle, en el mismo Vedado, al cual asistieron a su debido tiempo mis otros hermanos. Yo comencé de nuevo el Bachillerato—estudiando en un solo año escolar, 1918-1919, ingreso y primero, en los que tuve de profesor a un hermano inolvidable: Néstor Juan. Allí hice mis primeras amistades cubanas, algunas de las cuales han durado hasta hoy, como mi entrañable Jorge de Cubas.

Y allí comencé a escribir, siempre con el alentador cariño de mis padres. Tendría yo dieciséis o diecisiete años, es decir, hacia 1921, cuando recuerdo haber escrito poemas (sic), basados en algunas de las portadas que dibujaba Massaguer para su revista *Social*, que fue durante muchos años la mejor que se publicaba en Cuba, pues no sólo era social, sino literaria y de la mejor clase. En otra ocasión puse en verso una especie de leyenda que mi madre había escrito en prosa. Un concuño de mi tío Eugenio era propietario o director de un diario de Manzanillo, en Oriente, y las publicó. Esa fue la primera vez que vi algo mío en letras de molde. También en *Azul y Blanco*, la revista del colegio, salió algún trabajillo mío. Ya en 1924 apareció en el *Diario de la Marina* un pequeño artículo, "Algo sobre Pirandello y el pirandelismo", con ocasión del estreno en el Teatro Nacional de La Habana de "Seis personajes en busca de autor", por la compañía de Guillermo de Mancha. Mi artículo salió en el Suplemento Literario del 24 de agosto de ese año. Francamente, no estaba mal. Me "metía" con todo aquello de la vida del personaje con independencia de la del autor, y citaba a Cervantes, a Unamuno y qué sé yo.

Y ya la poesía, o mi procesión, iba por dentro. Leía, claro, a Juan Ramón, Antonio Machado (y Manuel), Martí, González Martínez, Nervo, Darío. . . A los franceses de antes y de después de Hugo; a los de habla inglesa en una preciosa colección antológica en varios tomitos, recogida por Edwin Markham, el poeta de "The Man with the Hoe", que allá se quedó —no el poeta, sino la colección— con tantas otras cosas. . . De lo cubano, la imprescindible *La poesía moderna en Cuba*, de Félix Lizaso y José Antonio Fernández de Castro, publicada en 1926. Cosas, cosas buenas y regulares y malas, que de todo hay en la viña del Señor. Y como es natural, leía también a los poetas del momento, que era el del llamado "vanguardismo". Como no tenía criterio más o menos afirmado, iba escribiendo cositas a mi manera, unas veces medio en broma ("Invierno de La Habana"), otras nostálgico, ¿de qué?, o jugando con la vanguardia. De ese modo fui reuniendo lo que creía menos malo de todo ello, y se publicó: 32 *poemas breves*, librito de 61 páginas, bien impreso por la Editorial Hermes, en 1927. Como dije antes, en él había de todo, pero dentro de ese todo salieron algunas cosillas que no estaban mal; tanto, que muchos años más tarde las incluí en *Poema mío* junto con otros grupos que se habían quedado rezagados o inéditos, ésos sí de tono más del momento. Pues con los tales 32 *poemas breves* me lancé a la calle —es decir, los envié a la gente de letras a quienes yo sólo conocía de nombre. Lo recibieron con agrado y con las naturales reservas. René Méndez Capote, Juan Marinello, entre otros, me alentaron a continuar. Yo comprendí que aún no estaba en condiciones y me callé por un tiempito, aunque sin dejar de escribir. Mas lo que sucede es que ese año de 1927 vio la aparición de la justamente famosa *Revista de avance*, sucesivamente, "1927", "1928", "1929" y "1930", año este último en que los

acontecimientos políticos de Cuba con la oposición a la dictadura de Gerardo Machado provocaron el cierre voluntario de la revista.

La *Revista de avance* tuvo mucha importancia para mi carrera literaria. Algunos de sus directores, Marinello, Lizaso, Ichaso, Mañach, me invitaron a colaborar en ella. Se hicieron amigos mayores míos. De todos ellos fue Félix Lizaso quien más afecto me tomó, según dentro de un rato explicaré. Mis colaboraciones en esa revista comenzaron en 1928 con unos versos de "vanguardia" que titulaba "Misoneísmo" y una de las décimas que irían a formar mi libro siguiente; décima que apareció en el número de 15 de octubre (mi cumpleaños: los veinticinco). Escribía reseñas de libros, de Ramón de Basterra, el *Romancero gitano*, de Lorca; los *Poemas en menguante*, de Brull; Villalón, Laffón, Josefina de la Torre, Genaro Estrada, Carmen Conde con su *Brocal*; el *Cuaderno San Martín*, de Borges, y bastantes más, amén de varios poemas míos nuevos y algunas de las décimas. Estos datos he podido tomarlos, y muy agradecido, del excelente trabajo de Carlos Ripoll, *Índice de la Revista de avance* (Cuba, 1927-1930), y de las fotocopias que el propio Ripoll me ha regalado, pues la colección que yo poseía la regalé hace ya muchos años con otras más y bastantes libros, al Lyceum de La Habana. Por esas copias veo ahora complacido algo de lo que fue mi camino poético de aquellos años. Debo agregar aquí, aunque sólo sea para mencionarlo, el artículo de Rosario Rexach "La Revista de avance publicada en La Habana", que ella había pronunciado como conferencia en el Lyceum en abril de 1958 —publicada mucho más tarde en *Caribbean Studies*, vol. 3, número 3 de octubre, 1963. Y veo, asimismo, que al lado de poemas de tono francamente "de avance" había otros más—¿cómo decirlo?— más voluntarios, para usar el término empleado por Juan Ramón; poemas que estaban situados más cerca de Mariano Brull, que nos había llevado en su maleta, al regresar de su estancia en París, el mundo "puro" de Paul Valéry, cuyo *Cementerio marino* tradujo impecablemente el gran poeta cubano. La mención de Brull y de Valéry me incita a considerar por un momento el tema de la poesía "pura" en Cuba, objeto en estos días de una tesis de Marta L. Pérez en la Universidad de Miami. Esa poesía, un poco al reverso de la inquieta de la revolución vanguardista, nos llegó a los jóvenes de entonces no sólo con Brull y su decidida adhesión a la estética de Valéry, sino también a través de España, ya que en 1927 se celebró en la Península y fuera de ella el centenario de la muerte de don Luis de Góngora. Aquello tuvo gran repercusión. Se revalorizó al poeta cordobés, artista de la palabra sobre todo, en ediciones como la ejemplar de las *Soledades* que hizo, prosificándolas, Dámaso Alonso. Y todos, o casi todos, nos dimos a gongorizar un poco. Yo mismo publiqué en *Social* un poema imitando aquel retorcido estilo. Y mucho de mi *Trópico*, especialmente la segunda parte, *Mar*, lleva la impronta de ello. Mi artículo "Regreso a la serenidad", de 1931, traduce bastante apropiadamente nuestro estado de espíritu en aquellos años.

Pero en nuestra Isla no hubo batalla sobre esos modos de expresar la poesía. Los “puros” y los otros andábamos juntos, no nos peleábamos, éramos amigos. Y si Marinello, Navarro Luna—que vivía en su Manzanillo, pero que iba de vez en cuando a La Habana—y Pedroso y Nicolás Guillén eran comunistas (entonces no se les llamaba “marxistas”, como ahora) declarados, ello no impedía que estuviesen cerca en amistad y afecto, de Mañach, Ichaso, Lizaso, Brull, Ballagas y un servidor. Recuerdo ahora un caso: a poco de publicarse mi *Trópico* (he de volver a ese libro muy pronto), el mismo año de los *Motivos de son*, de Guillén, aparecieron en un diario—creo que era el de la Marina—unas décimas en broma, imitación perfecta de las mías, y firmadas con un seudónimo que ahora siento no recordar. Era una graciosa tomadura de pelo, que yo de inmediato atribuí a Guillén. Y al encontrarme con él en una exposición de pintura me le acerqué y se lo dije. Él estaba un poco indeciso en cuanto a mi posible actitud, pero al verme tan decidido y cordial me confesó. “Yo creía que ibas a ponerte bravo”, me dijo. Total, que aunque ya antes nos habíamos conocido, desde aquel momento quedamos tan amigos, que ni aún las diferencias que este desgraciado mundo de las ideas y de las prácticas de la política han podido establecer entre los dos, han prevalecido.

Bueno, pues así las cosas, y volviendo un poco atrás en esta relación, las décimas cubanas que habían—algunas de ellas—aparecido en las páginas de la *Revista de avance* fueron convirtiéndose en el libro que en 1930 se publicó en las ediciones “revista de avance” (con minúsculas), también en la imprenta Hermes, que había editado mi primer librito. Tuve la suerte de que mi *Trópico* fuese bien recibido por la crítica. Era un intento por mi parte de elevar la décima popular criolla a cierto nivel artístico, aunque sin abandonar, sobre todo en la primera parte del libro, *Campo*, los temas, el vocabulario y a veces hasta cierta intención nacionalista. Las tres crónicas de Jorge Mañach y Francisco Ichaso en los diarios de La Habana *El País* y *Diario de la Marina*, respectivamente; la de Guillermo Díaz Plaja en la *Gaceta Literaria* de Madrid de aquel año feliz de 1930 y la de don Alfonso Reyes en *Sur* de Buenos Aires del año siguiente, me llenaron de humilde alegría. No por lo que había realizado, sino por saber que no tenía que avergonzarme de ello, y de que con tales padrinos de bautizo podía continuar escribiendo versos. Me habían dado el espaldarazo críticos responsables e importantes. Desde entonces tenía yo que hacer buenos aquellos elogios a mi obra.

Don Alfonso Reyes, en su artículo de *Sur* decía que “ya somos tan libres que es lícito, si nos da la gana, componer todo un *Trópico* en rigurosas y bien contadas décimas. Triunfo de la voluntad, voluntariamente ceñirse a todo”. Desde luego que ello era cierto. Y por las libertades que nos habíamos tomado, que no eran en definitiva sino ponernos el mundo por montera y hacer juegos malabares con metáforas e imágenes y minúsculas y “caligramas”—cosa que hoy día se permiten algunos poetas muy celebrados, aunque con diferente enfoque, desde luego; pero creyendo que han descubierto un

Mediterráneo que no era necesario descubrir más—, ya nos era perfectamente permitido reducir el poema a determinados límites formales. Ello no significaba otra cosa que un descanso, un “regreso a la serenidad”, como ya dije. Pero nunca un estancamiento. Una vez descansados nos tomamos—me tomé yo—la libertad de libertarme de aquella linda y dorada cárcel, para ponerme a pensar hacia adentro, y hacia lo alto. Para seguir fiel a mí mismo y a mi tiempo, tratando de dar lo mejor de mi espíritu.

Continúo en esto, y digo que el momento de mi *Trópico*, según lo miro a los cuarenta y tres años de su entrada en mi cielo, era el de reflexionar y de pensar un poco seriamente en la poesía. Marinello, en su ensayo sobre mi libro (*Poética. Ensayos en entusiasmo*, Madrid, 1933), me lo advertía. Sí, no se podía continuar de ese modo, digo yo, haciendo décimas como quien hace croquetas. *Trópico* fue un afortunado logro, y ciertamente mi presentación “oficial” en el mundo de las letras. Pero Juan acertó: era una despedida. Y con ese adiós en la mano, ya más seguro de que podía escribir versos apretados, como de los otros, de los sueltos, continué hasta llegar a cosas como el *Martirio de San Sebastián*. Más hacia dentro cada vez, a pesar de las *Estatuas*, que también tenían lo suyo de vida interior. Porque no eran de mármol solamente. Aquí, Rubén Darío me viene a acompañar: “Se juzgó mármol y era carne viva.”

Decía antes que mi relación de amistad con los directores y otros colaboradores de la *Revista de avance* me abrió los horizontes de modo sorprendente. Y no sólo a mí, sino a los demás jóvenes de entonces, Guillén, Lino Novás Calvo, Ballagas, Raúl Roa, Raúl Maestri. . . Con la revista no sólo llegaba a nosotros la literatura, la poesía, sino las artes plásticas y la música. Se organizaban conciertos, exposiciones. En una palabra: la *Revista de avance* nos aupó para mostrarnos lo que había dentro y fuera de Cuba: inquietudes, opiniones, facetas del pensamiento y de la creación literaria. A ella, pues, debimos aquel aire de renovación. Y el conocimiento de personas y libros.

En 1927 comencé a trabajar—había terminado la carrera de Leyes el año anterior—en la Comisión Organizadora de la II Conferencia Internacional de Emigración e Inmigración que debía celebrarse en La Habana al mismo tiempo, casi, de una Conferencia Panamericana de las tontas. De aquella Comisión era presidente mi tío Fernando. Yo tenía mi oficina en la Secretaría de Agricultura como ayudante de Carlos Loveira, el gran novelista del *Juan Criollo* y gran amigo. Una vez terminada la Conferencia, continué en la Secretaría de Estado, que por aquel entonces ocupaba todo el segundo piso del edificio del antiguo Colegio de Belén, en Compostela y Luz. Y en el piso superior tenía sus cuarteles la Comisión de Servicio Civil, en la que trabajaba Félix Lizaso. Y mire usted por dónde Lizaso y yo íbamos a ser los amigos de la hora del café de las diez de la mañana. Félix, con su gran cultura y su generosidad, fue quien me recomendaba lecturas—Keyserling, Ortega y la *Revista de Occidente*— y a quien yo leía los poemas que iba

escribiendo. A Lizaso debo mucho: su devoción por Martí, que me comunicó; su acertado juicio sobre autores y libros. Qué sé yo. Lo que sí sé es que quiero dejar constancia en estas páginas de todo el afecto y el agradecimiento que por él siento. Y la gran pena de no haber podido verle en sus últimos años de destierro, aunque siempre mantuvimos correspondencia.

No me parece de más mencionar aquí, aunque de pasada, que mis primeros trances por lo de la poesía fueron bastante inseguros, pues en aquella reunión de voces diferentes de los 32 *Poemas* casi diría que se halla un "doble acento" entre lo pensativo sentimental y lo estridente. Y aun recuerdo haber escrito versos, si de ese modo podría llamarlos, amargos o desilusionados, ¡ay!, a los dieciocho años, muy José Asunción Silva, como aquello que me viene a las mientes de

"Pasan las gentes por la calle:
Un ciego, un cojo, un tísico. . .
Y yo, que tengo dieciocho años,
todavía no estoy sifilítico."

¡Pobre infeliz! Por suerte, la etapa, mejor dicho, lo poco que de ese tono se me ocurrió pasó muy pronto. Se impuso la pirueta. De ello quedan dos series de poemas no recogidos en libro a su tiempo, luego incorporados a *Poema mío*, "Orbita" y "Nube". Fe de vida de aquellos tiempos. Y se me impuso el orden que se halla en *Trópico*, aunque asimismo limitado. Todo esto lo ha visto muy claramente José Olivio Jiménez en sus estudios sobre mi poesía, en especial el que aparece como prólogo a mi *Antología penúltima*, de 1970. He ido pasando por aires diferentes, aunque, gracias a Dios, creo que conservando mi modo especial de ver el mundo y de traducir en verso esa visión. Mundo que no es sólo el interior, sino el otro, el de fuera, que conste. No creo haber sido, sino por excepción, narcisista. En todo caso, en el mejor de los casos, el aparente narcisismo del poeta, cuando hay en él salud mental, cuando nada humano le es ajeno, se resuelve en un mirar hacia el agua del estanque en el que, además de él y a través de él, están reflejados todos los dolores, y los problemas y los anhelos de la Humanidad.

Y cierro este paréntesis —en las páginas que van escritas y en lo que te rondaré morena, habrán de notarse muchos de ellos, porque el recuerdo viene y va, y se olvida ahora lo que más tarde aparece aunque fuera de lugar, y allá, a escribirlo para que no se pierda "en las oscuridades del olvido", que dijo Juan de Castellanos.

En estos años por los que voy pasando, junto con la publicación de la *Revista de avance*, ocurrieron en el ámbito de la cultura cubana varias cosas que me importa señalar aquí. En primer término, los dos casos que recuerdo de mujeres "liberadas". La Sociedad Pro-Arte Musical que se fundó en 1919 como una sociedad de conciertos. Teatro Payret, primero; Nacional, después; por último, su propio edificio, el

"Auditorium" de Calzada y D. en el Vedado. Todo lo importante en música pasó por allí. S.P.A.M. Las señoras que formaban su Junta directiva, encabezadas primero por María Teresa García Montes de Giberga y más tarde por Laura Rayneri de Alonso, lograron hacer folklore. Se decía de ellas, utilizando las letras iniciales de las palabras que formaban el nombre de la Sociedad: "Sin pantalones andamos mejor". Y sus detractores, que no faltaban, pues aquellas damas eran exigentes, organizadas, no permitían que se llegara tarde a las funciones ni que se "colara" nadie, comentaban: Son pesadas a matar". Con o sin pantalones, pesadas o no, lo cierto es que las señoras de Pro-Arte consiguieron elevar el nivel de la cultura musical de Cuba a altísimas cimas. Y no fueron sólo los conciertos de eminentes artistas de fama internacional; luego se organizaron clases de guitarra clásica y semi-popular; de declamación y teatro, que buenas temporadas ofrecían a sus socios; y ópera y baile. ¡Ah, el baile! Como que bajo la dirección del profesor Yavorsky salió por lo menos una figura notable: Alicia Martínez, que casó con Fernando Alonso, es decir, Alicia Alonso. Formada allí, bailarina de primera, allí. Luego pasó a ser una de las figuras de mayor relieve del tan conocido "Ballet Theatre" de New York, el de Lucía Chase.

Otro caso de mujeres "liberadas" es el del Lyceum, que, en lo que a literatura se refiere, fue muy propicio para nosotros. Este Lyceum se fundó en 1929 y ocupó una antigua casa, preciosa, de tipo colonial, en Calzada, entre 2 y 4, en el Vedado, donde tanta manifestación de cultura tuvo su asiento. Algunas de las señoras de su directiva estaban unidas a los de la *Revista de avance*: Mary Caballero de Ichaso, Margot Baños de Mañach, Lillian Mederos de Baralt, Pepilla Vidaurreta de Marinello. (Aunque Luis Baralt no fue nunca de la directiva de la revista, tanto él como su cuñado Mariano Brull fueron siempre de nuestros íntimos.) De suerte que cuando en 1930 cesó de publicarse la revista, nosotros, su grupo, recibimos cordial acogida en los salones del Lyceum; allí dábamos conferencias y se celebraban exposiciones de pintura y escultura. En fin, el Lyceum se convirtió en el refugio de muchos de nosotros, mayores, medianos y más jóvenes. Al pasar de los años estas liberadas liceístas se construyeron su propio local —el anterior era alquilado—, en Calzada y 6. Allí continuó su vida de propulsor de la cultura hasta... bueno, ya se sabe. No sé cómo estará ahora, ni siquiera si andará. Allí recuerdo haber representado con Margot Mañach y Luis de Soto una obrita en un acto de Evreinov, *La muerte alegre*, que dirigió Luis Baralt. Hice una lectura de mis versos y di unas conferencias: "Algo sobre el cine", el 14 de septiembre de 1931. Como preparación a la misma leí unos versos, "Monólogo de Charles Chaplin en una esquina", que conservo—un solo ejemplar, muy lindamente impreso en la casa Hermes—y que aún leo con gusto. Confieso que hay en ellos mucha simpatía con los del *Tonto* de Rafael Alberti, a quien he admirado mucho. También "El Lyceum y la cultura cubana", en 1936, y "Antonio Machado", en el homenaje con motivo

de su muerte. El acto tuvo lugar el 24 de abril de 1939. Mi hermano Ricardo ilustró la charla con lectura de varios textos del poeta.

Y dejemos a las mujeres para hablar de otra sociedad regida, esta vez, por hombres: la Institución Hispano-Cubana de Cultura, fundada por don Fernando Ortiz, en 1927, a cuya entusiasta dedicación tanto se debe. La Institución llevó a Cuba—no sólo a La Habana—las más importantes figuras de la literatura y el pensamiento españoles de entonces: Fernando de los Ríos, Luis de Zulueta, Marañón, Jiménez de Asúa, Menéndez Pidal, Américo Castro, Federico García Lorca, Juan Ramón Jiménez y tantos más. Fue un señalado éxito de gran público, que no cabía en el teatro para escuchar a aquellos señores que nos venían del otro lado de los mares. En 1936, aprovechando la estancia en La Habana de Juan Ramón Jiménez, le encargó don Fernando Ortiz la compilación de una antología de poetas cubanos en ese año. Y a ello se dedicó Juan Ramón con gran entusiasmo, ayudado por José María Chacón y Calvo y por Camila Henríquez Ureña. Primero se hizo una lectura pública en el teatro Campoamor. Casi todos los poetas escogidos leímos nuestros versos en aquella ocasión. Y éramos bastantes, caramba. Después se publicó el libro: *La poesía cubana en 1936* (Colección). *Prólogo y apéndice de Juan Ramón Jiménez. Comentario final de José M^a Chacón y Calvo*, 1937. Libro de enorme importancia para todos nosotros, los poetas jóvenes, pues nos ayudó a salir al ruedo. Desgraciadamente muchos no continuaron (iba a decir "toreando" a propósito de lo del "ruedo", pero no lo digo por respeto a nuestra señora la Poesía. Aunque lo he dicho. Perdón). El caso es que muchos se callaron, torcieron de rumbo, qué sé yo. Otros, como un servidor, como Agustín Acosta, que por la inicial de su apellido encabeza el libro —que va por orden alfabético—, Emilio Ballagas, Brull, Josefina de Cepeda, Gaztelu, Nicolás Guillén, Tallet, continuaron con mayor o menor constancia su camino. Pero el caso es, ciertamente, que aquella Antología nos sirvió de mucho. Ese año de 1937 la Institución Hispano-Cubana celebró un banquete en el hotel Plaza de La Habana, "Convite anual de congratulaciones" le llamaron, y en él me tocó dar las gracias en nombre de mis compañeros de musa. Demás está decir que ello me satisfizo y honró sobremanera. (Olvidé anotar que la *Antología* lleva a su frente unas palabras de explicación que firma el propio don Fernando.)

A partir de 1930 escribí bastante—al lado de cosas fijas, otras inquietas; algunas de cierto humorismo sentimental—creo que en todo humorismo se esconde la melancólica risa del que recibe las bofetadas, ¿no?—, como el ya mencionado "Monólogo de Charles Chaplin" o una pequeña elegía a aquel famoso cochero de los noctámbulos de La Habana al que llamábamos "Alma mía" porque de ese modo hablaba el hombre con su caballo; o a la preñez de una perrita que había en casa. . . Una de cal y otra de arena. Pero los poemas mejores iban reuniéndose poco a poco para llegar a *Doble acento*.

“Un pasito atrás, caballeros”, decían los fabulosos guagüeros entonces, allá, tan lejos. . . Y un pasito atrás para volver a lo que relaté antes: la llegada de Juan Ramón Jiménez a Cuba. Estamos en diciembre de 1936. Un día memorable de ese mes conocí al poeta. La cosa fue así. A su salida de España ese propio año, pasó por Puerto Rico, donde él y Zenobia, su esposa, vivieron algunos meses. Luego llegaron a Cuba, pues Juan Ramón estaba invitado a dar unas conferencias en la Hispano-Cubana de Cultura. Recuerdo que asistí a ellas en el teatro de la Comedia; y al terminar una, Rafael Suárez Solís me preguntó si quería conocer a J. R. Le contesté que gracias, pero que no. Que ya vería más adelante; que no deseaba precipitar las cosas. (Siempre ha habido en mí una como timidez —¿orgullo?— para presentarme a gentes superiores a mí en fama, ilustración, posición social. Supongo que en el fondo de esa actitud gruñe, y cada día más, algo del lobito estepario que casi todos llevamos escondido.) Y pasaron varios días o semanas. Una noche a la hora de la cena —vivíamos entonces en el primer piso de la casa de Concordia esquina a Infanta—, me llama Camila Henríquez Ureña para contarme que esa tarde había ella acompañado a los Jiménez al teatro Auditorium a un recital de poesías que daba Eduardo Casado, y que en el programa figuraba mi *Martirio de San Sebastián*; que a J. R. le había gustado mucho y que quería conocerme. (Paréntesis: el *Martirio* lo escribí una noche al regreso de Pro-Arte de una función de baile de Alejandro Sakaroff, que hacía una mímica estupenda sobre la música de Debussy. Tanto me impresionó aquello que yo, que por entonces andaba muy alejado de las cosas de tejas arriba, me puse inmediatamente a trabajar, digo, a trabajar no, pues el poema me salió como una seda. Muy poco después mi hermano Ricardo, a quién está dedicado, lo recitó admirablemente, creo que mejor que nadie, en un programa que ofreció en los salones de Pro-Arte. El *Martirio*, que Berta Singermann ha llevado en sus programas por España y por nuestra América, me ha proporcionado muy gratos momentos gráficos. ¿Por qué? Primero, cuando Ernesto Mejía Sánchez estaba en la Embajada de Nicaragua en Madrid, me envió una postal con el Castagno, y en precioso folleto (1952), una colección iconográfica del Santo. Después ha sido Oscar Fernández de la Vega quien, en sus correrías por el mundo de los museos, me ha ido mandando hasta doce postales con reproducciones de cuadros de mi querido santito. Y hasta tengo un recorte de periódico —puede ser el *Destino*, de Barcelona— que en tamaño reducido da los “Goigs en lloança del gloriós Sant Sebastiá, Patró del gremi de fabricantes de Sabadell”. ¿No es lindo este cariño de los amigos? ¡Ah!, y para corona de ello, una estampa en blanco y negro de un San Sebastián amarrado a su árbol, con las siguientes flechas y ¡con bigotes!, regalo de Mejía Sánchez. Fin del paréntesis.) Bueno, a lo que iba. Como lo deseaba Juan Ramón, al día siguiente del recado de Camila le telefoné al hotel Vedado, donde ellos se hospedaban, y concertamos una cita para el día 15. (Otro paréntesis: muchas de las cosas agradables que me han

ocurrido en la vida llevan esa fecha de 15.) Nos encontramos en la librería *La moderna poesía*, de Obispo y Bernaza, y de inmediato se estableció entre nosotros gran simpatía. Luego nos reunimos con Zenobia y fuimos los tres a "Miami", el restaurante de Prado y Neptuno, a tomar un helado y a conversar. Así estuvimos cerca de dos horas. Ya he referido lo de la antología que don Fernando Ortiz encargó a Juan Ramón. Al poeta español, andaluz universal, le iba yo mostrando algunos de mis poemas cuando lo veía en el comedor del hotel Vedado. Y al reunir las composiciones para aquella publicación se escogieron, de las mías: "Elegía de mayo", "Estatua II", dos sonetos, "En la muerte de alguien", "Canción para leer", "Canción para mañana", "Elegía", "Poema de agua y viento", "Pequeño poema cósmico" (al que en subsiguientes ediciones le he suprimido lo de "cósmico" por temor a alguna errata), "Nocturno", y "Cuatro canciones". No sé por qué no aparece el famoso "Martirio", pues yo lo había escrito en 1935, y a Juan Ramón le parecía muy bien. De mis visitas a J. R. salió el que él me animara a publicar un libro, que apareció en 1937, *Doble acento* (1930-1936), con un hermoso prólogo suyo fechado en La Habana en marzo de 1937. Dos años más tarde, la bondad de J. R. hacia mí le hizo escribir una admirable silueta incluida en su *Espanoles de tres mundos*, Buenos Aires, 1942.

Antes de su publicación había yo presentado este *Doble acento* a un concurso convocado por la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura, creo. Pero nada. Le dieron el premio a otro. Francamente, no recuerdo a quién. Ni me importa, claro. Sin embargo, el libro tuvo buena acogida, máxime cuando iba avalado por el prólogo de Juan Ramón. Desgraciadamente los cuadernos en los que conservaba todos esos recortes de reseñas y críticas, con muchos más, quedaron en Cuba, en la casa de mis hermanos Ricardo y su esposa Conchita, en la parte superior de un armario que había a la entrada del cuarto de baño. (Línea esquina a B, casa de dos pisos de tejado rojo, que había sido de Nicolás Heredia.) No sé dónde estará todo aquello. Sí conservo, por pura casualidad, una reseña escrita por José Antonio Portuondo, que se publicó en la revista *Baraguá*, de La Habana, con fecha 1 de setiembre de 1937.

Bastante se ha escrito comentando mi "juanramonismo". Me parece que viene bien decir en este momento algo sobre ello. Y que lo diga el propio interesado. En primer lugar, que al escribir los poemas de *Doble acento* yo sólo había tenido contacto —claro que antes de 1936— con la *Segunda antología poética* en la edición de la Colección Universal de Calpe, 1920, que me regaló Juan Marinello una noche de diciembre de 1931. Conservo el librito encuadernado. Tiene en la portadilla la firma de Juan y el año 31. En la parte inferior, "A E. Florit, con mucho cariño, Juan Ramón. 1936." Y en la página 7, con mi lápiz: "Este libro me lo regaló Juan Marinello una noche de (3) diciembre 1931. No lo abandonaré nunca." Y con tinta: "15 diciembre 1936. Conocía a J. R. J." A lo que el poeta escribió debajo: "Muchas gracias." Bonita historia,

¿verdad? Naturalmente, leí el libro, que me gustó mucho, como me gustaban Martí, González Martínez, Nervo, Rubén y otros franceses e ingleses. Pero a Juan Ramón lo conocí personalmente. Pude observarlo de cerca. Le admiré en sus versos y en sus buenas cualidades; me entristecí al saberlo difícil y caprichoso. Aunque conmigo nunca lo fue. Casi tengo la certidumbre de que entre las pocas personas de quienes habló bien siempre estaba yo. Sin embargo, no creo que en mi segundo libro haya habido, de J. R., más notoria influencia que la de nuestra relación personal con el consiguiente entusiasmo y seguridad que su interés despertaron en mí. Que su conocimiento ha sido uno de los más señalados acontecimientos en mi vida literaria no tiene duda. Y así lo he declarado repetidas veces y no me cansaré de repetirlo. Mas insisto en decir que *Doble acento* debe al poeta de Moguer poco más que el consejo sobre algunos versos, y el prólogo.

En *Reino*, ya es diferente. Desde el título. En carta de 6 de julio de 1937, desde la Florida, me dice textualmente:

Mi querido Eugenio Florit:

Estos poemas últimos de usted (las "Canciones" y el "Preludio") *creo* que señalan el oasis a donde han salido los dos bellos caminos que usted traía (neoclasicismo y sobrerrealismo conciente). Es lo lógico.

Para *mí*, ha encontrado usted su "Reino" (un buen título para su libro venidero). Ya está usted consigo mismo (ahora, igual da lo "largo" que lo "corto"). Y esto, *para mí*, es todo, claro poeta.

Le abraza su amigo

f) Juan Ramón.

Y en efecto, al publicarlo al año siguiente, 1938, en edición de 500 ejemplares numerados a mano, así lo titulé. Con la imperdonable vanidosa tontería de poner en la portada, estilo J. R., sólo mis iniciales. Bastante me ha pesado. (La sombra de J. R.— que no me pesa, como ninguna sombra benéfica ha de pesar— me la encuentro años más tarde, en lo que titulé "Palabra poética", al final de *Poema mío*, una serie de aforismos en los que de modo bien patente está el verbo juanramoniano.) El librito, 72 páginas más índice, se imprimió en Ucar, García y Cía. muy cuidadosamente, en buen papel y tinta roja y negra. Todo, creo yo, del mejor gusto, del gusto en lo tipográfico que también debo al ejemplo de Juan Ramón; excepto, claro está, lo de las iniciales de mi nombre y mi apellido. Lleva de epígrafe un hermoso párrafo de S.-J. Perse. El libro sigue gustándome, con excepción de alguno de sus poemas que he eliminado en ediciones posteriores de mi

obra. Y en él sí noto definidos ecos —todo lo que un eco pueda ser “definido” —del maestro, sobre todo en las llamadas “Canciones inútiles”. De este libro se ocuparon (lo sé ahora por una nota manuscrita de mi madre), en “La Prensa” de New York, “Grafos” y otras revistas y diarios de La Habana; “Atenea”, de Santiago de Chile; “El Mundo”, de San Juan de Puerto Rico, con un artículo de mi grande y admirado amigo Evaristo Ribera Chevremont, etcétera. Ahora veo que hay en él demasiados poemas de amor, que no me gustan en lo absoluto. Reiner María Rilke le aconsejaba a su poeta joven: “N’écrivez pas de poèmes d’amour. Evitez d’abord ces thèmes trop courants: ce sont les plus difficiles. Là où des traditions sûres, parfois brillantes, se présentent en nombre, le poète ne peut livrer du propre qu’en pleine maturité de sa force.” (Y conste que lo transcribo en la traducción francesa de Grasset porque no me complace retraducir estas palabras.)

Otro amor es el que debe cantarse: el amor a los árboles, al cielo, al Cielo, al mundo, a la hoja de yerba, a la flor. Hasta el amor a la Humanidad, que a pesar de todo no es tan mala como parece. . . , ay. Y no es que me disgusten los versos de amor: Quevedo, Bécquer, Martí, Salinas. Pero hay que ser tan grande como ellos para poder decir algo nuevo. O repetir con otras palabras lo ya dicho. En fin, habría aquí tanto que poner, que más vale dejarlo así. Aunque deseo añadir a lo dicho que desde 1938 poseo un pequeño volumen con la traducción francesa de las *Poesías* de Rilke, y que aun antes de ese año Flora Díaz Parrado me regaló las *Cartas a un poeta joven*, que ha sido una especie de evangelio laico para mí. Rilke, si no especialmente en sus versos, en su pensamiento, en su modo de mirar a la poesía, en su actitud frente al milagro poético me ha guiado muy luminosamente por el camino feliz o angustiado de mi batallar con el ángel.

Muy poco antes de mi traslado a New York y según reza el colofón, “Se terminaron de imprimir en papel Shadowmould 203 ejemplares de este cuaderno de Cuatro Poemas de Eugenio Florit, en la imprenta de Ucar, García y Cía., de Teniente Rey No. 15, en La Habana, el día 7 de mayo de 1940”. *Cuatro poemas* (Momento de cielo, Retrato interior, La niña nueva, Tarde presente), títulos que aparecen en la portada, en la que *Cuatro poemas* va en tinta roja. Precioso por fuera, gracias al cuidado de nuestro amigo García, hombre inteligente y amoroso de su oficio. Por dentro no está mal. El primero de sus poemas, “Momento de cielo”, lo ha comentado ampliamente, con su acostumbrado buen juicio e inteligencia, penetrante dominio de la crítica literaria, José Olivio Jiménez, mi gran amigo. Esa fue la última publicación que hice durante mis años habaneros.

Fin del segundo acto

TERCER ACTO

El mes de junio de 1940 llegué por segunda vez a New York. La primera, dos años antes, había sido un breve viaje de vacaciones. Pero durante el cual —y me gusta anotarlo, qué caray— la *Revista Hispánica Moderna*, año IV, julio, 1938, núm. 4, pág. 374, para que no quede duda, dice:

"Homenaje a Eugenio Florit. El 22 de mayo celebró el Instituto una comida en honor del poeta cubano Eugenio Florit, a su paso por Nueva York, como testimonio del valor excepcional de su obra poética y de sus últimos libros, que le colocan en primera línea entre los poetas de habla castellana. Así lo expresaron en sus discursos Federico de Onís, que presidió el acto; Jorge Mañach, que realzó la obra y personalidad de Florit, y el gran ensayista mexicano Alfonso Reyes, que encontrándose también de paso en Nueva York se adhirió al homenaje. Asistieron, entre otros, el Cónsul de España Sr. Careaga, los Profesores Angel del Río, Callcott, Imbert, Benardete y Sutter; el crítico español Adolfo Salazar; el escritor mexicano Alberto Rembao; el recitador Leopoldo Santiago Lavandero, y la escritora mexicana Aurea Procel. La Revista Hispánica Moderna estudiará en un número próximo la obra poética de Florit."

Lo cual demuestra que yo no era un pobrecito desconocido, por lo menos aquí en la Universidad de Columbia, al volver a esta ciudad a comenzar la tercera etapa de mi vida. Veremos hasta cuándo.

Allá por los años del 30 al 35 había tenido yo deseos de venir a Estados Unidos como profesor de español. El mismo Lizaso me animaba a ello. Estando en La Habana don Américo Castro —a pronunciar unas conferencias en la Hispano-Cubana de Cultura— fui a verle a su hotel para hacerle saber mis intenciones. El se mostró como siempre conmigo, muy afable, y me dijo que el momento no era propicio, pero que algo había en la Universidad de Wisconsin donde él estaba entonces, aunque me advertía que era preciso saber inglés. Como yo no sabía más que dos palabras en el idioma, en ese inglés de "guan-tu-tri", desistí de ello. Pasaron unos años. Yo continuaba trabajando en la Secretaría de Estado. Y en la primavera de 1940, a raíz de un noviazgo fracasado, y con ganas de cambiar de ambiente, le pedí al entonces Subsecretario, que era nuestro amigo Miguel Angel Campa, que hiciera lo posible para trasladarme a New York. Lo hizo. Y héteme ya de Auxiliar de Consulado en el General de esta ciudad, a las gratas órdenes de Pablo Suárez, allá abajo en Whitehall Building, Battery Park. Me fue muy bien, agradablemente; realicé algunos trabajos en la radio, en la adaptación de películas ("filmes" dicen

ahora en España, ellos sabrán por qué) al castellano en la Metro-Goldwyn-Mayer. También en España llaman ahora "invidentes" a los que siempre han sido los ciegos. Dios les perdone. Bueno, bueno, Florit, no desvaríes. Pero al mismo tiempo se me ofreció la ocasión —que yo no esperaba ya— de dar clases en Columbia University. Federico de Onís, Angel del Río me conocían por el viajecito de vacaciones a que me he referido hace poco. Y de antes, por cartas que había escrito a todo bicho viviente cuando mi fiebre de venir de profesor. El caso es que pronto comencé a dar clases, y en 1945 colgué los hábitos cancillerescos —ya me habían ascendido a tan envidiable puesto— y a trabajar en lo que desde el primer momento me entusiasmó, y continuó entusiasmándome hasta mi jubilación en 1969.

La ciudad no me produjo ningún complejo, al contrario. En el cuartito que alquilé en Broadway y la 137 —una casa muy tranquila de la señora Powell, puertorriqueña, amable—, pasé los primeros meses y allí, junto a la ventana, en mi pequeña mesa de trabajo, escribí mucho. De mi primera breve estancia en New York en 1938, salió al año siguiente "Al Unicornio", poema escrito a la vista de la serie de tapices que existe en los Claustros, el estupendo museo de arte medieval de esta ciudad. Pero ya una vez instalado aquí escribí la serie de "Niño de ayer", las "Canciones para la soledad", "Canciones del jardinero" que compuse para Federico de Onís en su casa de campo de Newburgh; el "Preludio", que no es al que Juan Ramón se refiere en su carta, sino un poema más extenso (mayo de 1941); las escritas en Washingtonville en casa de los Del Río, y alguna más. Un par de buenos años de cosecha.

El 12 de diciembre —recién pescadito en esta isla de Manhattan—, el Instituto Hispánico de Columbia University nos ofreció una velada al norteamericano Rolfe Humphries, traductor de Lorca, y a mí. Angel del Río hizo mi elogio, que nunca agradeceré bastante —ahora a su memoria—, y todo ello, con fotos, Vida y obra, antología y bibliografía se publicó en el número de julio de 1942 de la *Revista Hispánica Moderna* (año VIII, número 3). Muy halagador para el joven poeta cubano. Se hizo una tirada aparte, en la serie de "Autores Modernos" de la Revista. Magnífico.

Ya mis versos habían crecido en número suficiente para intentar darlos en su conjunto hasta 1944. Y así lo hice. El libro, *Poema mío* —creo que a don Tomás Navarro no le gustaba el título—, quedó organizado de la siguiente manera: 1. Primeras poesías (1920-1927), con algunas de las publicadas en 32 *poemas breves*; 2. Órbita (1927-1928) y 3. Nube (1929), dos series de poemas que no habían aparecido en forma de libro, la mayor parte de ellos inéditos; 4. *Trópico* (1930); 5. *Doble acento* (1930-1936); 6. *Reino* (1936-1938); 7. *Al Unicornio* (1939), inédita; 8. *Niño de ayer* (1940), inédita; 9. *Cuatro poemas* (1940); 10. *Canciones para la soledad* (1940), inédita; 11. *Nuevas poesías* (1938-1944), casi todas inéditas; 12. *Día de Tagore* (1941); 13. *Diálogos imaginarios*; y 14. *Palabra poética*, una serie de pensamientos en

prosa, muy cerca —en este caso cercanísimamente cerca de los aforismos de Juan Ramón—. El último de ellos es: "Este solo epitafio: está mejor así." El libro, con el pie de imprenta de "Letras de México", se terminó de imprimir el 30 de diciembre de 1946 en esa ciudad, y estuvo al cuidado de Isaac Rojas Rosillo y Alí Chumacero, a quienes ahora vuelvo a darles las gracias por su valiosísima colaboración. Es un hermoso volumen de 503 páginas más índice. Creo que vale mucho para poder seguir mis pasos por el camino de la poesía hasta aquel momento. De más está decir que mi dinerito me costó, como me han costado todos mis libros con la honrosa excepción de una *Antología poética* que me publicó, también en México, "Studium", de las Ediciones De Andrea. Ya llegaremos a eso dentro de un rato. En cuanto a *Poema mío* lo único que en él hay de nuevo es la ordenación de los poemas de *Doble acento*, que presenté en forma diferente, y el título de lo que allí era "Poema cósmico. Homenaje a Goethe", que pasó a ser sencillamente "Homenaje a Goethe", sin el cósmico, o cosmético, o cómico. Lo mismo hice con el "Pequeño poema cósmico", que se redujo a "Pequeño poema". Lo cósmico nos viene ancho a todos, palabra. Y basta.

Ese año de 1947, en un viajecito de vacaciones a La Habana —yo me había dejado una barba bastante imponente que sólo me duró unos pocos meses—, mi gran amigo Félix Lizaso con mi otro amigo Mario Cabrera Saquí de ayudante, me organizaron un cocktail en el restaurante "Mario's" al que asistieron bastantes personas y, como dicen las crónicas, "resultó muy lucido y emotivo". Lizaso, con su cariño de siempre, leyó unas cuartillas ensalzando mi obra, a las que yo contesté, como era natural y de rigor, agradeciendo el homenaje. La verdad es que me gustó mucho que se acordaran de mí, que hacía años que me había ausentado de Cuba, aunque siempre, es verdad, estuve en comunicación con mis amigos de allí.

Pasó un año "y pasó un águila por el mar" (Martí). Y una tarde de agosto de 1948, a fines del curso en la Escuela de Verano de Middlebury College, en Vermont, salí con don Cristóbal Ruiz, el pequeño gran pintor español, y con Jorge Mañach a mirarlos pintar en Ripton Gorge, cerca del pueblo, una cañada en la hermosa montaña verde. Mañach, buen acuarelista, trabajó con fortuna —tengo en mi casa uno de sus cuadros precisamente de aquel lugar—, pero don Cristóbal, hecho a los grandes espacios castellanos y a las sabanas de Puerto Rico (no recuerdo si en Puerto Rico hay sabanas, pero no importa para el caso), no daba pie con bola. Aquel espacio reducido entre árboles altísimos y arbustos, y agua saltante entre las rocas, no era para él. Y pintaba, y borraba, y volvía a mojar el pincel en los colores de aceite. No recuerdo si logró algo. Lo que sí sé muy bien es que al volver a la escuela y yo a mi habitación, empezó a darme vueltas en la cabeza aquello de lo difícil que es pintar un árbol junto al río. Me senté a la maquinita y casi de un tirón escribí mi "Asonante final". Claro que lo del árbol y el río fue sólo el comienzo. Las ideas fueron ensartándose como las clásicas cerezas (las cerezas no se ensartan, querido Florit, se enredan. Es lo

mismo). Adelante. Y así fueron surgiendo recuerdos de ayer, de anteayer, de hacía muchos años. España, Cuba, Nueva York, Middlebury, todo ello arrebatado, un poco alocado; todo junto a un solo momento de presente. Pero sincero. "Si hay un alma sincera, esa es la mía" (Rubén Darío). Quedé muy contento con mi mamotreto, que firmé el 12 de aquel mes de agosto. Y pocos días más tarde se reunieron profesores y alumnos en un salón (creo que en el edificio Hepburn) a escucharme leer el poema. Yo leo bastante bien, dicho sea sin ánimo de ofender a nadie, y suponía que iba a causar sensación. Castigo de Dios, como el de la desgraciaíta de María de la O. Ni Salinas, ni Guillén (Jorge), ni Mañach (el otro Jorge), ni González López ni nadie, ni hombres ni mujeres —uno sí me felicitó calurosamente: Manolo Alvarez Morales—, quedó entusiasmado con la lectura. Frasecitas de pura cortesía y "pas plus". A lo mejor yo esperaba demasiado. Pero continué creyendo, como creo ahora, que el poema estaba bien. Y así me lo ha confirmado la crítica posterior. La revista "Universidad Nacional de Colombia", en Bogotá, lo publicó en el número 14, y me regaló unas separatas muy finas, con cubierta gris, fechadas en 1950.

Aquel mismo año, el 3 de noviembre —aniversario de su muerte— escribí la *Conversación a mi padre*. Más recuerdos y pensamientos de ayer y de entonces. Verso libre, como en "Niño de ayer", como en el "Asonante final". Verso hasta prosaico. Poesía de dentro, con tímida, recatada emoción de hijo que quiso mucho a su padre. También me resultó digno. Lo publiqué primero en un lindo folleto de la Colección "Yagruma", que imprimía Félix (Felito) Ayón en la Habana. Papel color tabaco, cubierta a dos colores —gris y negro sobre el serio tabaco. Muy agradable de ver. Se terminó de imprimir el 23 de abril de 1949. Después, con el "Asonante final", han pasado a colecciones posteriores estos versos en los que mi amigo Oscar Fernández de la Vega vio "el desfile de escenas empolvadas por un ayer cálido y la reminiscencia viva de un devenir de historia íntima, en espacio, en conciencia y en tiempo". Muy bien dicho, sí señor. Y gracias.

Mis relaciones de amistad con los escritores de Cuba fueron más o menos íntimas, pero en todo momento cordiales. Primero, el grupo de la *Revista de avance*, Lizaso, Marinello, Mañach, Ichaso, Guillén, Regino Pedroso. Navarro Luna, María Villar Buceta, Dulce María Loynaz. Y Emilio Ballagas, naturalmente. Todos ellos y ellas. Después, la otra promoción encabezada por Lezama Lima, y Vitier y Fina su esposa, y Eliseo Diego, Aldo Menéndez, Alcides Iznaga, Lorenzo García Vega. Tal vez olvide mencionar a alguien más. Me publicaron cosas en las revistas nuevas: "Espuela de plata", "Nadie parecía" y "Orígenes", de todas ellas la que más larga y fructífera vida gozó. En ellas se iniciaron y maduraron esos jóvenes de entonces que habían de dar lustre a las letras cubanas, y acaso algún "deslustre" por su concesión al mal gusto imperante o a la desgraciada política. Pero no deseo enjuiciar demasiado. Ya el tiempo —maestro de la vida— lo dirá

cuando las aguas se seren en (la frase es de un poema de Juan Marinello en su libro *Liberación*, de 1927). Valga decir aquí mismo que a Cintio Vitier le debemos no sólo su propia poesía, sino una obra antológica y crítica de primerísima calidad: *Lo cubano en la poesía* (1958), insuperado y creo que insuperable estudio del quehacer poético en la Isla desde sus orígenes hasta Samuel Feijoo.

Pues bien, de esa amistad con el grupo de Lezama surgió la publicación en 1955 de mi *Asonante final y otros poemas* (1946-1955). "Orígenes" lo sacaba al mundo, como años antes lo había hecho con *Trópico la Revista de avance*. Desde *Poema mío* no había publicado nada en forma de libro. Ahora pensaba yo que convenía dar fe de vida. Siempre con el lema de Virgilio, el "lentos in umbra" que me ha acompañado en todas las salidas. La imprenta de Ucar, García y Cía., me hizo un tomito de muy agradable presentación, en cubierta gris —mi color— y letras rojas y negras. A más de poemas inéditos hasta entonces incluí en él la "Conversación a mi padre" y por supuesto "Asonante final" que le da nombre. El tomo, aunque lleva esa fecha de 1955, no salió de la imprenta hasta el 20 de marzo de 1956. Me parece oportuno aclarar eso de la "Conversación a mi padre", aunque tal vez resulte sin importancia, por obvio. No se trata de una conversación *con*, puesto que mi padre ya estaba al otro lado del inmenso espacio. Pero como el tono del poema es conversacional, un hablar con su recuerdo como si él estuviera presente, quise ofrecer esa impresión del *con* y el *a*, preposiciones que en el fondo de mi pensamiento se me juntaron al escribir el poema. ¿Entendido? Pues a otra cosa.

Al año siguiente, Ediciones De Andrea, de México, en su colección "Antología Studium", "bajo los auspicios y en colaboración con el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana y The Hispanic Institute in The United States", según reza pomposamente el reverso de la portadilla, publicó mi *Antología poética* (1930-1955), en la que reuní lo que entonces me parecía más digno en mi obra hasta ese año. Así lo advierto:

Esta Antología recoge lo que de mis versos prefiero. Deseo, pues, que se tome, así, como expresión de mi voluntad poética hasta el momento de su publicación. Tal vez el paso del tiempo la modifique o la corrobore. El mismo tiempo lo dirá, [como lo dijo años más tarde]. Hoy por hoy esto es lo que del conjunto de mi obra me parece mejor para reunirlo a que salga reunido.

No se incluyen aquí los poemas "Conversación a mi padre" y "El mascarón de proa del museo" que han aparecido recientemente en *Asonante final y otros poemas* (La Habana, 1956).

Tiene esta colección la suerte de ir presentada por un maravilloso soneto "A Eugenio Florit", de don Alfonso Reyes, y un extenso,

cuidado, entusiasta, finísimo prólogo de mi querido amigo y entonces colega Andrés Iduarte. México, pues, me recibía y honraba. Casi debí dedicar a México mi Antología.

Como por feliz destino ya mi nombre andaba por esos mundos del Sur, los "Cuadernos Julio Herrera y Reissig" de Montevideo, entonces al cuidado de Arsinoe Moratorio, me regalaron en 1960 un cuadernito con *Siete poemas*; todos ellos pertenecientes a libros anteriores, que se reunían con gusto de andar de mano en mano y de la página por el mundo: "Martirio de San Sebastián", "Al Unicornio", "Tarde presente", "Retrato interior", "Momento de cielo", "Preludio" y "El nuevo San Sebastián". Ni siete virtudes ni siete pecados capitales. Siete momentos —no de los peores— de mi vida como aprendiz de brujo.

Cinco años después, *Hábito de esperanza* (1936-1964). Esta vez el libro vio la luz del día, como yo, en Madrid, en las ediciones de "Insula". Lleva una solapa —seguramente redactada por José Luis Cano— muy halagadora para mí. Incluí en el cuaderno "Algunos versos de ayer", como título la primera parte. Poemillas que se me habían quedado trasconejados entre papeles viejos y que al hallarlos vi que podían publicarse y no harían desairado papel junto a los demás. Hay otro grupo de "Ciudades y homenajes", el "Intermedio de Manhattan" y por fin "Nuevas canciones", escritas entre 1957 y 1965. He de advertir que este libro, como varios de los anteriores, lleva de colofón un poemita "La poesía", con el que me gusta decir "hasta luego" a mis posibles lectores. Aquello de "una voz en el árbol del olvido" me parece que no está mal del todo, ¿no es cierto?

"Así que pasen cinco años" escribió el poeta de Granada. Pues así, de cinco en cinco, voy yo ahora. 1970. Madrid. Editorial Plenitud. Y *Antología penúltima* (1930-1970). (Estas dos fechas se me quedaron olvidadas al corregir las pruebas; mejor dicho, no las había incluido en el llamado "manuscrito", o mejor, maquiniscrito.) Lleva su habitual "lentus in umbra". Como en la colección publicada en México por "Studium", éste de ahora tiene una nota previa que me conviene reproducir:

"Reúno en este libro casi toda mi obra poética a partir de 1930. Lo anterior a ese año es "prehistoria". No lo desdeño, porque me sirvió de aliento y ejercicio; pero me gusta más comenzar en *Trópico*. He suprimido algunos poemas que ya no me dicen nada. Acaso sea ésta una prueba importante: lo que ya no le dice nada a uno no vale la pena de mantenerlo vivo. Quede en libros anteriores y en ellos encerrado. En la Advertencia que aparece al frente de mi *Antología poética* de 1956 escribí lo siguiente: "Esta Antología recoge lo que de mis versos prefiero. Deseo, pues, que se tome así, como expresión de mi voluntad poética hasta el momento de su publicación, etc.".

Ahora, en 1970, creo válidas esas palabras.

Y para redondear o encuadrar el volumen está el estupendo estudio crítico de José Olivio Jiménez "La poesía de Eugenio Florit". Reproduce con las necesarias supresiones, adiciones y modificaciones —según nota al pie—, el estudio que sirvió de prólogo a las *Concordancias de la obra poética de Eugenio Florit* (edición de Alice M. Pollin, New York University Press y London Press Limited, 1967).

Bastante se ha escrito sobre mis versos, desde el artículo de Esther E. Shuler en la *Revista Iberoamericana*, VIII, 1944, y el de Angel del Río a que he hecho mención antes. Y bastante se está escribiendo. Varias tesis de Master, una de Doctorado en Madrid, de Mario Parajón. El libro de Orlando E. Sáa, *La serenidad en las obras de Eugenio Florit* (1973). El estudio de José Olivio Jiménez continuará siendo —como en su momento lo fueron las páginas de Cintio Vitier en su *Lo cubano en la poesía*— un aporte imprescindible y un necesario punto de partida —y hasta de llegada— para quien desee meterse en el pequeño mundo de mis versos. En esta *Antología penúltima* —el título ha gustado mucho— agrego a los de colecciones anteriores "Otros poemas" (inéditos), doce en total, compuestos a partir del 15 de octubre de 1965.

Tengo un cuadernillo con cosas nuevas, que he leído en público varias veces. Pienso publicarlo con lo que se me vaya ocurriendo, cuando sea. Ahora escribo poco. El ardor de los pasados años se ha calmado bastante. Sale un poema cuando Dios quiere. Y me parece que Dios no quiere que salgan muy a menudo. No me importa. Lo bastante que escribí —malo, regular o bueno— ahí está. Por lo escaso de ahora puedo hacerme perdonar lo bastante del pasado. Después de todo, para mí todo aquello es tan presente como lo de mis casi vejeces. Miro hacia atrás y, no como la mujer de Lot me convierto en estatua de sal. Miro y veo mi sombra que cada día se alarga más por el ocaso, pero que es sombra buena (no digo "buena sombra" por no pecar de irreverente conmigo mismo).

He de confesar, para fin de estas notas y constancia de cómo me veo yo, que en general, aunque no estrepitoso, soy hombre alegre y de buen carácter. Sin embargo, mis versos, también por lo general, son tristes o melancólicos. ¿Paradoja? No hay tal. Pienso que todo hombre o mujer lleva dentro un ciprés. Los que lo dejan ver son los poetas. Claro que hay excepciones: la famosa "Oda a la alegría", de Schiller, que para mi gusto sólo sirvió a Beethoven para el final de su "Novena". Sabat Ercasty, el gran uruguayo, Walt Whitman —que es mejor cuando está triste por la muerte de Lincoln—. Pero si todos llevamos dentro o con nosotros la soledad y la muerte —Rilke— y éstas se confunden a veces, como en mis "Canciones para la soledad", ¿qué mucho que el poeta se sienta como extranjero en el mundo y, como tal extranjero, angustiado y triste? No hablo del extranjero "turista", que ése, o bien se queja de todo, o eufóricamente lo encuentra todo bien y de todo se admira. ¡Qué poco tiene el poeta que admirar en el mundo! ¡Qué mucho de árboles, de flores, de animalitos o de animalotes, sí. Pero

cuando se mira, y mira a sus semejantes, a sus a-semejantes, ¡qué poco de alegría, qué mucho de tristeza por lo mal que van las cosas, Dios! Le dice Goethe a Eckermann el viernes 3 de abril de 1823 que sus hijos "no hace aún dos meses volvían siempre descontentos del teatro; no les satisfacía nunca el placer que habían querido proporcionarles. Pero ahora han vuelto la hoja: vuelven con semblantes relucientes de alegría *porque han podido llorar a sus anchas*. (El subrayado *no* es mío.) Y esto me recuerda que hace muchos años, cuando mi hermana Josefina iba al cine con nuestra tía Patria, algunas veces exclamaban al regresar a casa: "¡Qué bien lo hemos pasado! ¡Hemos llorado más!" Ah, el placer de haber llorado alguna vez. Y más aún el placer de poder decirlo, o contarlo, o escribirlo para que los demás lloren con nosotros. . . Y Musset en sus "Tristesse" . . .

Ahora bien: dos cosas, para mí fundamentales, me han traído los años.

I. Todo poema está escrito para ser dicho en alta voz. La misma esencia de la poesía es la comunicación. Comunicar a los demás —palabra o escritura— lo nuestro. Hubo un momento en que se decía —decíamos— que el verso era cosa de intimidad "sólo para los pocos" (Góngora). No, señor: la poesía nació por el deseo de comunicar a los demás lo que el hombre llevaba dentro de sí. Nosotros mismos, a cada lectura que de un poema hacemos en alta voz, descubrimos en él mundos insospechados de sentido, de significado. Leer en alta voz un poema es como poner a la luz un prisma de cristal, e ir descubriéndole los colores. Repito: la poesía necesita *comunicación*, no digo *recitación*, esa plaga de cursilería que con muy pocas excepciones ha llenado y llena las salas y los escenarios de nuestro pobre mundo adocenado. Digo *comunicación*. Ya nadie cree en los "diarios" escritos para que nadie los lea. Lo que se vierte en el "diario" se hace para que en último término alguien lo vea. ¿No? Pues con el verso ocurre lo mismo. Sólo rompemos el poema que nos parece malo. Si lo creemos bueno lo dejamos vivo —con esperanza de que alguien, un día, pueda leerlo. O de que nosotros se lo leeremos a alguien.

II. Toda poesía es circunstancia, de ocasión. Otra vez nuestro querido Goethe. Le dice a su secretario el 18 de septiembre de 1823:

"El mundo es tan grande y tan rico, y la vida es tan variada que no le faltarán a usted asuntos que poetizar. [¿No se nos presentan aquí las palabras de Rilke en la primera de sus cartas al poeta joven, ya mencionadas antes?] Pero que todas sean poesías de ocasión, es decir, poesías en que el motivo y la materia son de la realidad. Un caso particular sólo se hace general y poético cuando lo trata un poeta. . . No doy valor ninguno a poesías cogidas del aire."

Ahora bien, el valor del poema dependerá del que la circunstancia o la ocasión hayan tenido. Mejor dicho, de lo que el poeta haya podido

hacer "poetizar" con tales circunstancias u ocasión. La búsqueda arqueológica de los restos de Geroncio no hubiesen tenido importancia si no hubiera dado ocasión a Rodrigo Caro para escribir su gran poema. Un poeta chirle, ¿qué habría logrado hacer con esa ocasión? Todo, pues, depende del poeta, de saber aprovechar la circunstancia y, con ello, de elevar la anécdota a categoría como pensaba Eugenio D'Ors. Luego viene la forma en que se escriben los recuerdos —que pueden ser de ahora mismo, de este minuto ya pasado y que, por lo tanto, entra en la zona del recuerdo, o de hace veinte años—. ¿Qué cosa es el poema sino una colección de recuerdos sueltos, que el poeta recoge como las flores del aire de Gabriela Mistral? Y esa circunstancia puede ser, a veces, algo que se lee y nos impresiona; una frase dicha u oída. Una como ésta que me dije una vez: "Como no sabes lo que pasa." Así, sencillamente. Y de ella nació un poema. El recuerdo, o el ensueño, que van a veces trabajando dentro de nosotros, como una hormiguita; y de ese recuerdo, de ese "pensar con el corazón" (Robert Frost), nace el poema.

Además —ya lo he dicho y escrito en otra ocasión—, así como la música para expresarse necesita sólo siete notas, y la pintura los siete colores del iris (con los que puede hacer infinitas combinaciones), así la poesía, en realidad, necesita, para expresarse, de muy pocas palabras. Toda la poesía cabría en diez o quince palabras fundamentales que, además, están siempre en nuestros labios, que a diario repetimos, como amor, vida, muerte, eternidad, árbol, primavera, mañana, noche, sol, luna. . . A estas palabras no solemos darles importancia porque están en nuestro lenguaje corriente. El papel de la poesía consiste en tomarlas, traerlas a la imaginación del poeta, que las lleva a su vez al verso, y entonces las palabras adquieren un rango diferente del que poseen en su uso diario. El poeta es intérprete del sentido de tales palabras, las hila, las une, las combina, y de ese modo consigue presentarlas con un nuevo vestido; poesía, en suma, que volvemos a hallar en las palabras perdidas en el trato ordinario. Y es que las palabras como "las flores, conocen la llegada de la primavera antes que los hombres", según el proverbio chino.

Otra cosa: a la poesía hay que esperarla, no buscarla. Es decir, la poesía puede ser voluntaria o necesaria (Juan Ramón Jiménez). Buena es la que se busca, la voluntaria. Estamos en las "Soledades" de don Luis de Góngora, por ilustre ejemplo. Orfebrería de la mejor, eso lo sabemos todos. Pero yo doy cuanto —cuanto es demasiado— mucho de lo que escribió don Luis por una sola lira de San Juan de la Cruz. Esa es la necesaria, la poesía que se nos impone, que nos manda escribirla, como la reina dominadora en "La flor del aire", de Gabriela Mistral. Porque la poesía, para ser como debe ser, como Dios manda que sea, ha de obligarnos a que la escribamos. Por lo menos ha de conducirnos a ella persuasivamente. Y entonces el poeta la encuentra, y la prende en la página como el entomólogo prende la mariposa. Sólo que en el caso del poeta él no prenderá nada muerto —pobrecilla mariposa—, sino lo vivo, lo eternamente vivo de la palabra. En el principio fue el Verbo.

Si estamos hechos de la materia de los sueños (Shakespeare), lo que importa para el poeta es escribir esos sueños. Nuestro Martí, más grande de lo que quieren quienes tratan de convertirlo en bandera de politiquería, lo dijo: "De mis sueños desciendo / y en papel amarillo / cuento el viaje." Así, como quien no dice nada y en puro ritmo de seguidilla. Pues eso es lo que hay que hacer, contar nuestro viaje. Pero eso sí —y para decirlo con alguien que podemos imaginar como el reverso de la medalla del cubano, Paul Valéry, "para escribir el sueño hay que estar despierto". Muy bien, muy requetebién. Estar despierto, es decir, consciente, es decir, en la realidad de nuestra vida real. Pero lo que vamos a escribir es un sueño, es lo que "no somos", o somos antes de poder comprenderlo. O somos verdaderamente, ya que todo lo demás, lo "real" de aquí es infinitamente menos real que lo que vimos en el sueño. Por eso la poesía no es, no será nunca otra cosa que una aproximación a la verdad, a la verdad absoluta. Puente sí es: el puente que el cielo une a la tierra, en la Rima V de nuestro siempre Gustavo Adolfo, el único. Mas ese puente está fabricado con el trabajo oculto, con el sedimento que las cosas dejan en nosotros, días, horas, minutos que a veces logran ser expresados en unos pocos versos. Unos pocos versos, dije. A veces un solo verso vale por años de vida. Que resume años de vida. Si "a poem begins with a lump in the throat", la frase increíble de Robert Frost, ese nudo en la garganta ha venido trabajando en nosotros hace años, tal vez. Hemos de sentir ese nudo y, con otras palabras, hemos de escuchar en poeta para entender los momentos líricos vividos hace años acaso; años que no cuentan para la presencia actual del momento. Hemos de volver a vivir el recuerdo —de ahora, de ayer— y escribirlo del mejor modo posible. No todo lo que el poeta escribe depende de lo que se llama pobremente "inspiración", sino que es producto de una serie de experiencias anteriores transformadas por el recuerdo. El recuerdo es la verdadera vida del poeta, el alimento casi físico de que vive. Es el fantasma amigo al que se le da la mano, la sombra espiritual de nuestro espíritu. ¿Es todo lo que deseaba decir? ¿Hay algo más? Siempre puede haber algo más.

Esto, por ejemplo: en una ocasión —no recuerdo cuándo— contesté a unas preguntas que me hizo —no recuerdo quién— lo siguiente:

No, nunca se me ha ocurrido escribir poesía negra. Me gusta, la comprendo y admiro a quienes se dedican a ella. Pero no he sentido la necesidad de expresarme de ese modo. Además, que pienso que entre nosotros, los poetas blancos, el cultivo de la poesía negra fue moda, que pasó hace tiempo. Porque es lógico que el negro —que en Cuba alcanzó un nivel de cultura bien destacado— tenga su medio de expresión poética y que, como tal negro, escriba poesía negra. Pero el error, a mi juicio, es que el blanco pretendiera utilizar esos propios medios sin contar con el *color* indispensable para dar sinceridad a su obra. Ya Ballagas, que tantas cosas admirables hizo en ese sentido —su "Elegía de María Belén Chacón"—, ha estado muy cerca del punto. De

los poetas blancos, el más cercano en Cuba, como en Puerto Rico lo fue Luis Palés Matos. Pero no se me negará que tanto los versos negros de éstos, como los de Tallet, o Guirao, o Portuondo, son poemas negros escritos por blancos, es decir: tema negro visto como espectáculo; con simpatía, desde luego, también con fervor. Pero naturalmente visto desde fuera. En cambio, en Nicolás Guillén encontramos no sólo el ambiente, la circunstancia en que el poema está situado, sino lo auténtico racial, el mensaje del negro, dicho por el negro en el verso negro. En ello estriba la diferencia entre unos y otros. Por lo que es, por lo que fatalmente ha de ser, por el hecho de haber nacido así el poeta. Eso, en el Guillén de 1930. Lo de ahora es otra cosa, que si como protesta apuntaba ya en aquellos años, se ha convertido en mera propaganda de carácter político —de la que ha de quedar apenas nada, así que los años corran a su natural destino—. Tengamos en cuenta que Nicolás Guillén ha sido y es un gran poeta sin color. Uno de los más grandes que hemos tenido en Cuba. Quiero que esto conste para que no se me tache de carvernícola.

Algo semejante ocurre con la poesía llamada "social". Mejor sería el término "política"; que toda poesía, escrita en sociedad, por uno de los socios —de los hombres— que viven en ella, ha de ser forzosamente social, ¿no es cierto? Bueno, pues esa poesía, si responde a la manifestación de un sentimiento, de una manera de ver, conservará —puede conservar— toda la belleza de la gran idea propulsora. Pero al convertirse en moda, mejor dicho, al ser realizada deliberadamente, por el imperativo de la propaganda, se aleja de la belleza para quedar dentro de los límites de la literatura de pasquín. Y como esa literatura es, por naturaleza, prosaica, y como, por otra parte, la poesía existe para decir con ella lo que no puede decirse en prosa, vemos en tales versos la ausencia de verdadero mensaje poético, si bien repletos de contenido exclusivamente "social". Claro está que el poeta que lo es, si va por ese camino, sabrá dar al poema el toque suficiente de lo lírico. Pero en el caso más frecuente se olvida el poema para escribir solamente la arenga, un canto en versos sin poesía, en estrofas de hierro colado, frágiles, rompibles al menor ensayo de comprobación. Ya los poetas españoles de hoy, con alguno de los más excelentes de nuestra América, al regreso de una idea fija de poesía social, van pensando de otro modo. Carlos Sahagún, en las "Notas sobre poesía" compañeras de sus versos en la muy importante antología *Poesía última*, Madrid, 1963 —fijémonos en la fecha—, afirma que "un poema sólo es válido cuando el sentimiento que le ha dado origen, además de auténtico, va unido a una expresión única e insustituible. Cuando no ocurre así, o porque falle el sentimiento o porque falle la expresión, la poesía queda invalidada. Podrá el poeta escribir versos de tema social, y que éstos sean, sin embargo, inoperantes". (Agrega al pie de la página: "En este sentido el tema poco importa y tan eficaz puede resultar un poema socialmente comprometido como un poema de los llamados de evasión.") Y más adelante afirma Sahagún: "No creo que

al poeta, como tal, se le pueda exigir ninguna clase de compromiso, si no es el de su autenticidad. Tentarle con vagas promesas de mayoritarismo para hacerle incurrir —sólo en apariencia— en una temática social, me parece absurdo. A la hora de la verdad, lo que cuenta en el terreno de las valoraciones éticas es la conducta pública de cada individuo. En poesía, lo esencial no es sólo lo que se dice, sino el cómo se dice. En la vida, lo esencial no es ni lo uno ni lo otro, sino nuestros actos." No creo que se haya visto mejor este punto, ni expresado con más sensatas palabras.

Otrosí: tal vez la diferencia que pueda apreciarse entre mi poesía y la de mis compañeros de promoción resida en el hecho de haber yo vivido en mi primera juventud, en otros climas, frente al mar Mediterráneo. Y que por ello pueda manejar otros elementos de lirismo que llevo en el recuerdo y que, al aparecer en el poeta, no resultan extraños a él. Así, la nieve (cuando vivía yo en Cuba, naturalmente), la amapola, el silencio escuchado tantas veces en los Pirineos Orientales; todo ello está en mí tan naturalmente como el mar "claro como mica encendida" de las noches cubanas, o "el aire sin color de la ribera". Ello me proporciona —y claro es que no tengo mérito alguno en que así sea, por tratarse de "circunstancia"— un paisaje espiritual poblado de recuerdos de niño, mezclados con los más cercanos de mi vida reciente.

Item más: algo leí una vez sobre la soledad del poeta, y algo de ello se me antoja que viene bien repetirlo en esta especie de epílogo confesional por el que me entré sin saber cómo. Decía, entre otras cosas, lo siguiente:

Hay una nube única en el cielo —Magritte—, y un árbol aislado en el campo —Van Doren—. Una gaviota por el mar. Un hombre solo que hace su camino bajo el cielo, cerca del árbol, acaso frente al mar. En él la soledad viaja a su destino. Pero hay otra soledad, que muchas veces no es física. La de quien vive entre los hombres; la de quien ama, y goza, y sueña y sufre entre los hombres. Y es, sin embargo, solitario por un mandato irresistible de su alma; un poco, en el fondo, como el Steppenwolf de Hesse. (Lo pongo en alemán, aunque no sé una palabra del idioma, porque me gusta más que lo de "lobo estepario". Creo que por eso prefiero las óperas en un idioma que desconozco. Es la voz, la música sin las palabras, que a veces distraen; porque ya se sabe que a lo de "un bel di vedremo" viene inmediatamente "levarsi un fil de fumo". En Wagner sólo la música, el canto; para mí es lo suficiente. Y que mis hermanos me lo perdonen.) El poeta —pienso yo que el poeta— no debe ser, como hombre, un sordo a los ecos del mundo. Han de dolerle a él todos los dolores de la Humanidad, en resonancia de simpatía, en sintonización con las ondas que le llegan de fuera, de la orilla rumorosa de la vida circundante. Porque si vive en la tierra ha de respirar su vaho cálido —que hoy, como tantas veces, como casi siempre, tiene un áspero gusto a sangre y a tragedia por los

innumerables muertos, y por los desterrados y por los huérfanos. ¿Qué hace, pues, el poeta, con su soledad? ¿Ha de apartarla de sí, como una máscara ya usada, inservible? ¿Ha de dejarla arrinconada por inútil en una esquina del salón oscuro? ¿Ha de arrojarla a las aguas del estanque insondable? ¿Qué le quedará, entonces, al poeta? Quitadle la soledad y le habréis quitado el alma.

Puede el hombre, sí, como poeta, vivir entre los hombres. Pero a condición de que sepa guardar su soledad para las horas trascendentales. Vístase su traje de nieblas cuando vaya a expresar la niebla de su espíritu. Entre en su agua pura cuando quiera decir su puro pensamiento.

Hay la soledad de quien, para estar solo, necesita no ver a nadie, huir de las gentes. Como la devoción del que para hablar con su Dios ha de entrar en el templo. Y hay la otra soledad, la que no se deshace con la risa y el canto; la que vive entre calles, plazas y multitudes. Esa heroica soledad que va con nosotros, o que nosotros hallamos siempre que queremos buscarla. La que vamos alimentando con nuestro alto pensamiento noble. O que nos sigue, fiel, como la sombra gris de nuestra sombra. Y que de nuestra alma se alimenta, y no la agota, sino que, por milagro, ambas crecen al par y al par se elevan.

Duele a veces la soledad como una espina. Como el silencio, este silencio al que ya me acostumbro cuando por descansar me desenchufo. Con qué fuertes brazadas hay que nadar hacia ella, que se nos escapa, como pez asustado. Es un dolor que llena días y noches; que nos hace pensar muchas veces en la inutilidad del esfuerzo por apresarla, que nos tienta a abandonar el ímpetu al hacernos pensar en los demás dolores que andan sueltos por el mundo. Quien es poeta verdaderamente, muerde su soledad como un fruto agridulce. No deja que se le escape. La abraza, aunque le duela, muy hondo, el abrazo.

Porque la soledad de que hablo no está hecha de egoísmo, sino de amor. Por el amor a los hombres, a los árboles, al cielo, al humilde hilo de agua, vamos entrando en soledad. Por los dolores que ese amor nos cuesta comprendemos al fin lo que ella vale. Como por el horror de un cielo de tormenta —como aquel que pintó el Greco, que parece que va a reventar de rabia sobre Toledo—, comprendemos y amamos la luz de una estrella que pueda asomarse entre las nubes trágicas.

Y pienso también que la soledad del poeta es dulce. Que después de su lucha por entrar en ella, encuentra al fin —cuando rasga su velo— un haz iluminado en el que ve, con el alma transida de bellezas, cómo bailan los átomos del aire y cómo los recuerdos que había olvidado vuelven a aletear, ya libres de su escoria, por el espacio trémulo del sueño.

¿Habrá algo más? Siempre hay algo más, que no sabemos cómo decir.

La *commedia* é finita (por ahora).

Revista *Exilio*, New York, 30 de agosto de 1973.

AUGUSTO IGLESIAS. GABRIELA MISTRAL Y EL MODERNISMO
EN CHILE. SANTIAGO DE CHILE: EDITORIAL
UNIVERSITARIA, S.A., 1950.

Pedro Henríquez Ureña dijo una vez, en uno de sus luminosos ensayos: "Noble deseo, pero grave error, cuando se quiere hacer historia, es el que pretende recordar a todos los héroes". Y "la historia literaria de la América española debe escribirse alrededor de unos cuantos nombre centrales: Bello, Sarmiento, Montalvo, Martí, Darío, Rodó".

Cabe, a medida que los años pasan y los renombres se consolidan, aumentar la lista de los escogidos. Así irá la historia recogiendo nombres y a su alrededor ella misma se irá formando. Y además, que hasta ahora parece que las historias parciales —de un país, de un grupo de generación, de un movimiento o escuela— son las que verdaderamente aportan más sustancia y nos explican con mayor claridad el punto de vista de una época determinada.

Se nos ocurren estas cosas al situarnos frente al libro de Augusto Iglesias y ver cómo la figura de Gabriela Mistral le sirve de centro, —de tema central, mejor dicho,— a un cuidadoso trabajo de interpretación o "Crítica subjetiva" según sus palabras, del modernismo en Chile. Para ello el autor nos va a llevar a los primeros años de la poetisa —su valle de Elqui— y a los comienzos de la revolución modernista, para mostrarnos cómo los grandes poetas del movimiento que él clasifica en Precusores, Promotores y Maestros van a influir en las letras chilenas. Después nos presentará la bohemia intelectual de aquellos años en la capital y las provincias, con especial cuidado de estudiar a los más importantes poetas y, naturalmente, entrándose en lo que nosotros llamaríamos de plano el postmodernismo y las escuelas de vanguardia, donde sobresale, digno de todo elogio siempre, Vicente Huidobro, el gran abridor de puertas y barrendero de telarañas y polvo de las esquinas retrasadas. Y ya luego se entra a estudiar la vida y la obra de Gabriela Mistral en sus *Sonetos de la Muerte*, en su *Desolación*, *Ternura*, *Lagar y Tala*, para terminar el libro con una breve antología de los versos mistralianos. Muy bien. He aquí, pues, un libro necesario para el conocimiento de esta gran mujer chilena y americana; también para aquilatar la importancia que en su país tuvieron el modernismo y los poetas que de él salieron. He aquí un libro que representa mucha labor de preparación, de reunión de documentos y fichas, de información y de crítica. Insistimos en afirmar que es un libro importantísimo. Pero

nos preguntamos si todo lo que en él se dice no pudiera haberse dicho con menos palabras y con bastante menos literatura. El autor, hombre culto, poeta y académico de la Chilena correspondiente de la Española, nos parece que se extiende demasiado, que se repite y se embriaga con su erudición y sus conocimientos. A veces todo esto le lleva a excesos como en el capítulo IX, "Afinidades y contrapunto" en donde se afirma, —a nuestro parecer un poco más de la cuenta— todo ese gran tema de las influencias o imitaciones entre poetas; digamos "coincidencias" que en la mayoría de los casos no son otra cosa que el efecto de respirar lo que Guillermo de Torre ha llamado "el aire del tiempo". Estos y algunos otros reparos que pudiéramos poner a la obra de Augusto Iglesias no réstanle valor. Por la enorme importancia de Gabriela Mistral en el panorama de las letras castellanas una obra que trate de situarla en su tiempo y en su evolución y relaciones con sus contemporáneos tiene que ser, si está honradamente escrita, de gran valor. Y este libro lo es. Cada día se hace más necesario en nuestros países el estudio cuidadoso de sus gentes de letras, no aislados, como árboles solitarios sino como componentes de todo un bosque de hojas y de raíces que se tocan o se entretejen. Éste es también un libro que responde a tal concepto. Gabriela Mistral y su tiempo y sus contemporáneos. Ya ello es suficiente para que agradezcamos a Augusto Iglesias el tiempo y el entusiasmo y el talento puestos a contribución para realizar una obra como ésta.

Américas, Washington, D.C., noviembre de 1950.

EL CANTICO DE JORGE GUILLEN *

Quien deseara leer una nota algo más amplia sobre J. G. podría acudir al tomo de esta *Revista Hispánica Moderna* de julio y octubre, 1946, Núm. 3 y 4, en el cual aparece algo mío con motivo de la publicación de la tercera edición de *Cántico* hecha en México en 1945. A dicha nota me remito, insistiendo en todo lo que en ella dije sobre este magnífico poeta español, uno de los más injortantes de la literatura contemporánea universal. Ahora, a los cinco años de aquélla, aparece la cuarta edición de este libro: bienvenida. Es un gusto, un placer ver unidos en nuestra mesa los cuatro libros que forman la obra guilleniana. El primero, hecho en la *Revista de Occidente*, de Madrid, en 1928, con 75 poesías. Primer tiempo, diríamos, de su poética. Y un

primer tiempo ya definido, en cuerpo total, hecho y derecho, como todo lo que iba a seguir. (Paréntesis: un rasgo muy característico de estos poetas como Guillén, como Salinas, como los grandes anteriores a ellos en España, es ver que desde un principio se afirman en un tono y un modo especial. En cualquiera de sus primeros poemas están ya todos ellos. Y, sin embargo, no se amaneran, ni jamás se limitan, sino que ese modo y esas formas iniciales se van ampliando, van tomando diversos colores y como formando variaciones. Adelantan, sí; los años, las cosas, las experiencias de su vivir les aumentan y enriquecen los temas; pero, es esencia aquel Guillén del primer *Cántico*, y aquel Salinas de los *Presagios* —y cómo me gusta juntar los nombres de estos poetas, juntos siempre en la más tierna amistad, en la mutua admiración, en sus vidas paralelas, en la historia literaria—digo que aquellos dos de sus primeros libros se han mantenido fieles a sí mismos a lo largo de muchos años de ires y venires. Fin del paréntesis.).

Aquel primer *Cántico*—y nótese además como en J. G. el nombre es uno siempre—se continuó en la segunda edición de 1936, hecha por “Cruz y Raya”, también en Madrid. Ahora incluía el poeta en ella 125 poesías; no muchas más; pero un número suficiente para declararnos su intención y su poder de ir aumentando el libro y el tesoro. Pasaron algunos años. Acontecimientos políticos graves. La fatal guerra española. El viaje de Guillén a América. Su estancia en Wellesley como profesor de español. Sus inviernos y veranos, sus primaveras y otoños de contemplar los árboles variantes de la Nueva Inglaterra, tan bella. Y al cabo de algunos de esos años, en 1945, otra edición del libro, esta vez publicada por “Litoral”, de México. Cómo ha crecido la canción. Ya es más del doble de la primera. Son ya 270 poemas. Véase cuántas aguas nuevas han afluído a su primer riachuelo. Y ahora, por fin, en 1950, el cuarto *Cántico*, que nos vino de Buenos Aires. Y en él, 334 poesías. Más, mucha más poesía en todos los sentidos de lo alto y lo hondo y lo ancho. Más poesía maravillosa. Más placer para la vista. Mayor tesoro que poseer a quien posee el libro.

Aquí, la disposición de las partes se conserva como la tercera edición: “Al aire de tu vuelo”; “Las horas situadas”; “El pájaro en la mano”, “Aquí mismo”; “Pleno ser”. Lo que varía es la disposición de los poemas. Este poeta, el más artista y más consciente de los de su generación, se preocupa—en ello de modo semejante a Juan Ramón Jiménez, maestro siempre de todo—de la “apariciencia” del libro, de la relación de los poemas entre ellos, y de la relación de los poemas nuevos, de los que aparecen en el libro por primera vez, con los anteriores. Todo eso tiene una gran importancia para nuestro Jorge Guillén. Y todo eso hace que veamos cómo un poema varía de lugar, es colocado antes o después de donde estaba, como si el poeta, ajedrecista mágico, fuese moviendo reyes y torres y alfiles y peones para colocarlos en el lugar más conveniente. Lo que aquí ocurre es que esas fichas, esos poemas no se mueven para matar ni dar jaque a nadie, sino para

dejarnos asombrados, hundidos, casi absortos en un ambiente tan claro y tan diáfano como es el aire de la altura española. De esa altura amplísima, seria, luminosa de donde salió, para gloria de la poesía castellana, este Jorge Guillén del *Cántico* perenne.

Revista Hispánica Moderna, 20 (1954), 74-75

NOTA

*Sobre: Jorge Guillén. *Cántico*. Primera edición completa. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1950, 540 págs.

EN LA MUERTE DE EMILIO BALLAGAS

Éramos como una isla cubana entre el mar de los ruidos de una estación del subterráneo. Lillian y Luis Baralt, Raúl Maestri y su familia, Roberto Esquenazi y yo. Ibamos a comer a casa de Roberto, en otra isla, en Long Island, donde nos esperaba su señora. Todo bien; palabras y preguntas de esto y aquello. De pronto, Raúl que me dice: "¿No sabes la noticia? Lo de Emilio Ballagas. . ." Y yo, temiendo la respuesta: "¿Qué ha pasado?"—"Que murió el sábado". (Estábamos a 15 de septiembre). Eso no más, en el dolor de todos. Yo me tuve que dominar la emoción. Y para pensar en el terrible suceso me aislé del mundo, de los ruidos y las palabras, por un buen rato, ya en el coche del tren que nos llevaba. . .

Cintio Vitier me lo había escrito—que Emilio estaba enfermo seriamente. Aunque pedí noticias, no supe nada más y, ciego, olvidaba lo triste y seguía creyendo en que nada iba a pasar. Hasta esa noche.

Hará pronto dos años—en enero de 1953—vi a Emilio por última vez. Pasaba yo dos semanas en La Habana y una noche fui a la exposición de pintura que había en el Capitolio. Allí vi a muchos amigos. A él entre ellos. Y a la salida, después de haber comentado juntos cuadros y pintores, echamos a caminar y allí, en un cafecito frente al cine Campoamor, en Industria, nos sentamos a tomar un refresco y a hablar. Siempre con el acuerdo y la amistad de tanto tiempo.

Un par de años antes, también lo recuerdo, nos encontramos Emilio y yo una tarde, creo que por la calle Monte. Y también para conversar caminamos Prado abajo, hasta Colón y Consulado a tomar yo el tranvía. Esa tarde, en la esquina, me habló Ballagas de su hijo, a quien adoraba; y luego, entre otras cosas, coincidimos en nuestra devoción por el libro de Thomas Merton, *The Seven Storey Mountain*, mi libro de

caballerías a lo divino.

Y andando un poco atrás en el tiempo, lo recuerdo una noche de New York, en la Casa Hispánica de la Universidad de Columbia, donde me presentó a su mujer, con quien había casado recientemente. Conviene decir que Ballagas se pasó una temporada aquí, enseñando en una escuela de ciegos.

Y aun antes de todo ello, de mi traslado a esta ciudad, nuestra amistad siempre segura, avivada por él con unas generosísimas cartas sobre mis versos. Sí, muy generoso amigo crítico este Emilio Ballagas. Y muy amigo desde sus primeras armas—casi junto a las mías—, en la *Revista de Avance*, en 1928, creo.

Y todo esto, ¿por qué? Por el recuerdo. Y por debido cariño a quien es uno de nuestros grandes poetas. En blanco, en el “júbilo y fuga” de su primer libro de versos, que tanto y tan justamente elogió Juan Marinello en aquella niñez suya, de estreno del mundo, del color, de la música; en aquel universo del tacto y el olor que fue su primera salida. En lo negro también—¡ay mi Eusebia Cosme, de qué modo te veo llorar sobre su nombre!— que si en muchos fue falso, en Ballagas tuvo siempre la gracia de aquella “Lavandera con negrito”, o la pobre silenciosa tragedia de María Belén Chacón, la planchadora—poema de veras, de los pocos que han de salvarse de aquella moda pasajera. Y lo otro también, la voz atormentada de su “Elegía sin nombre”, de lo demás triste, de lo angustiado y solo. Y luego, como puerto, sus versos de tono y asunto religioso, el asidero, la tabla, el clavo ardiente de su fé ya asegurada en lo eterno.

Todo ello me pasa por la mente. Es el recuerdo de tantos años de amistad y de leal compañerismo. ¿Lo recuerdas, Nicolás? ¿Y tú, Regino? Jamás una desdichada envidia entre nosotros. Los cuatro por caminos diferentes, pero los cuatro siempre amigos. Ahora ya se nos marchó uno. El primero.

Yo aquí, después de la noticia, quedé con ansia de saber detalles. De mi casa de allá me mandan los recortes del periódico. Luis Amado Blanco, y José María Chacón, y Gastón Baquero. Por ti, Gastón, sé ya lo que quería saber: la muerte de Emilio Ballagas como yo la imaginaba. Gracias a Dios. Que nuestro amigo ha muerto en paz con el mundo y consigo mismo, y con El; y que

“dio el alma a quien se la dio,
el cual la ponga en el cielo
en su gloria,
que aunque la vida perdió,
nos dejó harto consuelo
su memoria.”

Yo aquí, separado de aquéllo, he gustado de escribir los nombres: Nicolás, Juan, Regino, Luis Amado, José María, Gastón. . . Eusebia Cosme. Escribiría muchos más que me vienen a la punta de la pluma.

Mis nombres, los nombres a los que me agarro con fuerza; los cables que me salvan la distancia. (Y a pesar, Luis Amado, de lo que tú dices, ya es bastante morir en lo nuestro,

“adonde por lo menos, cuando oprima
nuestro cuerpo la tierra, dirá alguno:
“Blanda le sea”, al derramarla encima. . .”)

Todo mi mundo aquél. El tuyo y el mío, Emilio Ballagas. Aquellos “nombres negros en el son” de tu poema. Estos nombres míos, ahora, en tu memoria. Paz a tu alma.

La Prensa, New York (1954).

SOBRE PABLO ARMANDO FERNANDEZ*

No creo aventurado afirmar la presencia de la poesía en los versos de Pablo Armando Fernández. La advertí a la primera lectura de su *Salterio y Lamentación*, publicado hace dos años en La Habana. Un tono personal, entre inocente y sabidor, sin pretensiones de originalismo. Un verso noble y casi siempre justo, más lleno—afortunadamente—de sentido que de palabras. Ya sabemos que los versos se hacen con palabras, desde luego. Pero ocurre que muchas veces y en muchos poetas, y sobre todo en muchos poetas jóvenes, encontramos uso y abuso de palabras. Que en tantas ocasiones no producen, ellas, otra cosa que una gran confusión. Palabras, sí señor. Pero las necesarias. Que lo demás es literatura. Pues bien: esa es una de las virtudes que hallo en los versos de Pablo Armando Fernández. Su parquedad en el empleo de las palabras, que no nos parecen aquí nunca superfluas, sino bien necesarias. Se dice lo preciso, lo que el poeta se ve forzado a expresar porque su “aquél”, su ángel, se lo exigen.

Al cabo de dos años—y qué tiempo son dos años en la vida de un poeta—, publica Fernández su segundo libro, éste que ahora tienes entre las manos, lector. No se advierte gran diferencia con el otro, cosa que nos confirma en la opinión del paso seguro con que nuestro amigo se entra por la poesía. Es decir, que no se ven tanteos, eso de probar aquí, y allí y más allá, para ver lo que nos sale mejor. No. La voz auténtica de hace dos años se mantiene en 1955. Acaso hallaremos un poco más de seriedad, acaso de fatiga. Pero hay ascenso. Hay una gran nobleza de expresión. Hay, como entonces, la palabra más justa y necesaria. Y en el fondo como entonces, una insistente preocupación religiosa.

El poema final de este librito comienza con dos versos

impresionantes:

“Si abrimos esa puerta,
habremos penetrado otros dominios.”

Y eso es lo que me ocurre a mí al leer los versos de Fernández. Y lo que de seguro te ocurrirá a ti, lector de estas palabras. Como toda auténtica poesía, la seria, la sincera, la honrada poesía, ésta de Fernández es puerta que nos abre el paso al otro dominio. No hace falta decir cuál sea. Otro dominio que en su misterio ya nos mete en cuerpo y alma en lo más hondo. Y en lo más alto.

Nada me gusta tanto como celebrar y elogiar. Lo malo, callárselo muchas veces para no ofender, aunque también es negocio importante en toda república bien organizada decir mal de lo malo, siquiera para que no se ponga peor. Pero cuando no es más que el elogio, qué bien, y qué alegría. Pero a todas las inquietudes y los males cubanos una cosa en la patria se mantiene, según lo veo desde mi esquina lejana: la excelencia de su poesía, la calidad espléndida de sus poetas. Éste de ahora, Pablo Armando Fernández, viene a subrayar esa excelencia con un libro que mucho me honro en presentar.

NOTA

* *Nuevos poemas* (1953-1955) (New York: Las Américas Publishing Company, 1955).

ANTOLOGIA DE LA POESIA NORTEAMERICANA CONTEMPORANEA *

INTRODUCCION

La poesía norteamericana contemporánea, brillante como la que más, tiene una historia, singular en sus orígenes y desarrollo, que nos importa ver, siquiera sea brevemente, a manera de introducción a la *Antología* que me atrevo a presentar al lector de habla castellana.

Durante todo el siglo diecinueve hay poco en ella comparable a la de Inglaterra, tan hermosa y variada, sobre todo en los periodos llamados de la Regencia y victoriano. Sólo destacan a este lado del mundo anglosajón tres o cuatro figuras aisladas, muy diferentes entre ellas y que, a pesar de su excelencia—cualquier literatura se enorgullecería de contar con sus nombres—influyeron muy poco, casi nada en su tiempo: Edgar Allan Poe, Herman Melville, Walt Whitman y Emily

Dickinson. De los cuatro, Poe (1809-1849), cuya resonancia fue hacia la Europa de Baudelaire y Mallarmé y la América española de Silva, está bajando en la escala de valores de la crítica literaria moderna en este país, sin que sepamos cuándo ni si en definitiva haya de volver a alzarse; Melville (1819-1891), el extraordinario poeta en prosa de *Moby Dick*, cada día más y mejor estudiado, sube ahora en el horizonte de los grandes de la literatura, aunque sus versos tampoco tuvieron resonancia entre sus contemporáneos y sus *Collected Poems* no se publicaron sino en 1945. Emily Dickinson (1830-1886) es un caso patente de originalidad absoluta, pero a pesar de ser el más grande de los discípulos de Emerson y del Trascendentalismo y el más alto ejemplo de lirismo puro que se haya dado en América, su obra, inédita por cuatro años después de su muerte, no influyó en la poesía de su época y sólo reaparece, al correr del tiempo, en el decorado y la fantasía imaginistas de Amy Lowell y de H. D. [Hilda Doolittle], aunque en éstas, dicho sea de paso, con mucho menos imaginación. En cambio, Walt Whitman (1819-1892), que Martí revelara a nuestro mundo castellano en su ensayo de 1887 y cuya figura, por lo menos, habría de pasar al Modernismo a través de Rubén Darío y recibiría, años más tarde, la atención de los creacionistas de Huidobro, alzó una voz de rebelión y de afirmación de lo americano que sería recogida en nuestro siglo por algunos de los poetas más notables de los Estados Unidos.

Fuera de esto—de tanta importancia—Norteamérica seguía siendo culturalmente una colonia de Inglaterra y producía una poesía “genteel”, en el sentido más gentil de la palabra, pero sin dar señales de lo americano esencial que más tarde iba a ser tan claro y evidente. Lo cual no implica que me olvide de los notables aciertos de Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882), o de aquel punto aislado del famoso “Snowbound” de John Greenleaf Whittier (1807-1892), o de lo más distinguido de Sidney Lanier (1842-1881) y de William Cullen Bryant (1794-1878). Ni quiere decir tampoco que no existiera entonces el género folklórico, en su mayor parte negro; pero lo cierto es que no se le concedió importancia viva y literaria sino cuando, ya entrado el siglo XX, el arte negro en general despertó la curiosidad de Europa y América.

* * *

La poesía norteamericana actual parece venir por varios caminos distintos, que se originan precisamente en esas grandes figuras del siglo pasado a quienes me he referido.

Tendríamos, en primer lugar, el grito, el tono mayor de Whitman, aquel

“Come, Muse, migrate from Greece and Ionia,”

aquella reacción contra lo europeo, aquel interés un poco declamatorio hacia “lo americano”, el gesto amplio, el egocentrismo (aunque cuando Whitman se olvidaba de quién era, tenía momentos de delicioso lirismo íntimo). La rebelión, que de un modo profesoral proclamaba

Ralph Waldo Emerson (1803-1882) desde su Nueva Inglaterra, la exclamaba Whitman a la tremenda. De esa actitud sale un grupo importante de poetas como Carl Sandburg y Vachel Lindsay, que recogen la antorcha de lo extravertido y derivan su inspiración del pueblo y de la tierra, en rebelión por los derechos de ambos, pero con visión más amplia y tal vez más tradicional que la que años después vamos a notar entre los jóvenes.

Sandburg (n. 1878) es el que está más cerca de Whitman. Como él, es hombre de muchos oficios, y tan "pueblo", que aun lo escuchamos acompañarse a la guitarra—moderno juglar—las baladas y canciones campesinas que ha ido absorbiendo por todos los caminos de esta parte del mundo. Hay en él un curioso contraste de rudeza y emoción, especialmente en sus primeros poemas. Después, como en *The People, Yes*, su tono parece más confuso y vacilante, aunque quizá más integrado en una sola voz. Sus *Poesías completas* se publicaron en 1950. A pesar de ser "pueblo" y muy "pueblo", e hijo de inmigrantes, Sandburg es a la vez un investigador eminente (dígalo si no su dedicación al estudio de Lincoln, tan "pueblo" él también), y, conociendo el folklore de su país como nadie, ha sabido expresarlo con sabiduría e inteligencia. Pero lo que en Whitman era trascendental—aquel altísimo concepto suyo de la dignidad humana—, ha bajado un poco de nivel en Sandburg. El poeta de Chicago es demócrata, sí; tiene el amor del número; pero su democracia parece tener poco en cuenta el valor individual. La alucinación del humo, su obsesión por el *Smoke and Steel*, nos producen la impresión de un cielo gris—como tan acertadamente dice Amy Lowell¹—, abierto aquí y allá por pequeñas lagunas de azul; y en tal atmósfera cargada se confunden un poco las figuras, resaltando así con mayor fuerza el ambiente.

También con algo de Whitman en su inclinación a la popular, está Vachel Lindsay (1879-1931), excelente poeta en quien el choque entre esa faceta y la de lo lírico e intravertido, produjo la tragedia espiritual que culminó con su suicidio en Illinois. Nadie como él representa los vicios y las virtudes de lo impersonal, de lo objetivo, porque nadie como él sentía en lo hondo de sí mismo su personalidad. Robinson Jeffers (n. 1887) es otro hijo espiritual del whitmanismo, pero, allá en su California, escribe una literatura de complicado pensamiento, y de formas y temas cultos—es muy hermosa su adaptación de la *Medea* de Eurípides—, al lado de escenas humanísimas de la tierra, los hombres y los animales de su tiempo y ambiente. Jeffers emplea muy a menudo, como en *Tamar*, la alegoría, el mito; y toda su obra está impregnada de cierto determinismo materialista que le viene de la filosofía alemana, especialmente de la de Wagner y la de Nietzsche.

Ese aliento "americano" pasa a otra generación más joven, a la de Archibald MacLeish, los hermanos Benét, y Phelps Putnam. En MacLeish (n. 1892), elegíaco al comienzo, aparece, por ejemplo, en su "llamada a la musa social", en su largo poema *Conquistador* o en los que

se incluyen en esta colección; pero al propio tiempo tiene actitudes y semejanzas que lo aproximan a los más avanzados en estética, como parece indicarlo la coincidencia de su *Ars Poetica* y el famoso poema de Vicente Huidobro del mismo título. Los hermanos Benét se preocuparon de igual modo por los temas sociales y compusieron *ballads* de mucho sabor popular. El *John Brown's Body* de Stephen Vincent Benét (1894-1943) logró un enorme éxito al publicarse en 1928 y aún ahora se ha estado representando en Nueva York a teatro lleno; *The Devil and Daniel Webster*, narración en prosa del propio Stephen, es ya clásica. Por su parte, William Rose Benét (n. 1886) tiene en su haber, entre otras cosas, *The Dust Which Is God*, especie de novela en verso basada en episodios autobiográficos; se trata de una obra inteligente aunque en sus versos no encontramos poesía verdadera sino por excepción. Compañero en Yale de MacLeish y Stephen Vincent Benét fue Phelps Putnam (1894-1948). En la obra de ese romántico de Nueva Inglaterra se nota la actitud antiestética, tan característica del período posterior a la Primera Guerra Mundial, así como la deliberada oposición entre el ideal y la realidad, a la manera de Eliot.² La inquietud social se manifiesta asimismo en el poema "The Ghetto" de Lola Ridge (1883-1941), y reaparece en nuestros días con un tono de ternura o indignación en los versos de Muriel Rukeyser (n. 1913), por ejemplo. Los poetas actuales exploran los temas americanos o populares ya no en la forma primaria y exhortatoria de Whitman, sino de un modo más contenido y humilde; aquel énfasis murió, por fortuna. Pero, según hace notar Ciardi,³ Norteamérica tuvo que hacer poesía a gritos antes de hacer buena poesía.

* * *

Hay también una corriente sencilla y de absoluta autenticidad, que recoge como una caja de resonancia el rumor de la tierra y del aire en los árboles. Es una poesía de lo natural, expresada en un lenguaje que parece respirar el ritmo del idioma hablado, aunque estilizado y convertido en realización poética. La voz que representa esta dirección no es otra que la de Robert Frost (n. 1875), que comenzó a darse a conocer con su libro *A Boy's Will*, publicado en Inglaterra, donde el poeta vivió de 1912 a 1915. Por cierto que la obra de Frost debió resonar con un timbre extraño en el Londres de Yeats y de Pound; con ella llegaba a la poesía inglesa algo muy característico de la norteamericana y que es, según Kathleen Raine, "the extent to which the universe of reference is the physical, sensible world".⁴ Ese mundo físico que se ve en William Carlos Williams, en Marianne Moore y en Robert Frost y que excede en precisión, en pureza de la imagen sensible, a todo lo que han hecho los poetas ingleses de estos años, con excepción de Lawrence. Y a ese respecto apunta la propia comentarista que el famosísimo *A rose is a rose is a rose* de Gertrude Stein no podría haber sido dicho en el país de Yeats, donde una rosa podrá ser cualquier cosa

menos eso precisamente, una rosa.

Esa concepción física, tan americana, es lo que impidió que Frost fuera arrastrado por el torbellino que andaba removiendo Pound. Se juntó a los poetas más naturales, a sus afines, y no se convirtió en expatriado como otros compatriotas suyos. Este hombre maravilloso, a quien Amy Lowell compara con el escocés Robert Burns y el provenzal Federico Mistral,⁵ volvió certeramente a lo suyo, y en Nueva Inglaterra se instaló para siempre. Frost es tal vez el único de los poetas norteamericanos vivos que tiene equilibrio entre lo descriptivo y lo personal. Su poesía es a un tiempo inocente y profunda, bien extraña por cierto; y en sus palabras de todos los días hay siempre la vibración necesaria. Sería erróneo suponer que Frost es poeta sencillo o "natural". Todo lo contrario. Es un poeta culto, filosófico hasta lo hermético y difícil algunas veces, que por vía de su cultura ha llegado a la naturaleza, o a quien ella le ha enseñado la más esencial de las culturas. Hay en él algo de Horacio y de Virgilio —la poesía latina forma una gran parte de su bagaje cultural— y una señorial combinación de lo pastoril y lo didáctico, aunque no moraliza jamás, sino que se limita a exponer, al parecer objetivamente, lo que advierte y lo que ve. Su humor, su fina ironía, son suaves como el paisaje de la Nueva Inglaterra, de la que él es símbolo venerado. Por su modo de adentrarse en la naturaleza y de expresarla con palabras fuertes y claras, se me ocurre compararlo con Antonio Machado; por su didactismo y su blanda ironía se acerca a González Martínez. Frost, siempre señorero, no ha formado escuela, como no la formó Antonio Machado, y su magisterio, como el del español, consiste más bien en la nobleza de su actitud frente a la vida.

Edgar Lee Masters (1869-1950), poeta tan importante, nos da en su *Spoon River Anthology* (1915) una pintura indirecta del Medio Oeste en un tono satírico, sí, pero lleno de comprensión de las flaquezas humanas. Es la suya obra regional, pero hecha con materiales sustanciales, serios y hondos y que, por ello mismo, traspasa lo local para hacerse universal. La lejanía de la obra de Masters es sólo aparente, ya que en el fondo él, aunque más limitado, representa con Frost una síntesis de lo americano esencial que está presente en espíritu en las actuales generaciones. De todo ello hay muchas huellas en la obra de gran dignidad y de acentos muy puros de Mark Van Doren (n. 1894), cuyo último libro, *Spring Birth*, ha sido elogiado por su calor, madurez e integridad intelectual.

* * *

A la época conocida como "segundo renacimiento", que es la de Sandburg y la de Frost, sucede muy pronto una nueva que implica un cambio de dirección. De Chicago, centro ideal de la poesía sandburgiana, va a pasar el meridiano a Londres y a París, realizándose en la poesía norteamericana una operación en la que

pueden verse combinados, en forma similar, nuestros movimientos hispánicos de Modernismo y Vanguardismo, según se irá comprobando. Esa corriente llega en una época de novedad, de aventura y experimentación con la técnica literaria, y procede de la desilusión del hombre de letras en los años antes y después de la Primera Guerra Mundial; como nuestros *ismos*, si ya pasó, ha dejado una riquísima herencia de formas y procedimientos. Es la corriente que, partiendo de Emily Dickinson, la gran precursora, trata de expresar lo universal por lo individual, y que adquiere en los años de 1912 a 1917 su más difundida voz con el Imaginismo.

Es ésa la escuela bautizada así por Ezra Pound cuando trabajaba con H. D. y Richard Aldington, a quienes llamó "imagists"—tomando tal vez la idea de otro grupo de poetas que, hacia 1909 y bajo la dirección de T. E. Hulme, trató de renovar las formas y el gusto en la poesía inglesa. Fue Pound al principio la figura más curiosa del movimiento, hombre lleno de humor y jovialidad, cerca, en ocasiones, del *Dada* francés, viajero y curioso de todas las literaturas. Tanto él como Amy Lowell estuvieron representados en la famosa antología de Ivan Goll *Les Cinq Continents* (1923), que tanta importancia tuvo en su momento. Pero ya hacia 1914, es decir, a los dos años de su Londres de 1912, Pound comienza a alejarse de los imaginistas y se acerca al Vorticismo, escuela fundada por Percy Wyndham Lewis, efímera como la mayoría de los *ismos*. *Poetry* (1912), la revista que en Chicago publicaba Harriet Monroe, acogió en seguida al grupo y difundió sus poemas y teorías en este país. Poco después, al retirarse Pound, Amy Lowell (1874-1925) asumió la dirección del grupo, dando con ello ocasión a que el propio Pound lo llamara *amygismo*. La Lowell, aquella "colorful empress of ice cream", como la llamara Wallace Stevens, representa la cima del "gusto particular" y trajo a la Nueva Inglaterra las interpretaciones de su mente rica en cultura occidental a la que se unían sus lecturas, en Boston, de los simbolistas franceses y de los poetas chinos y japoneses. Van Wyck Brooks la llamó el Primer Ministro de la República de los Poetas y Waldo Frank la considera el primer verdadero hombre de letras norteamericano. Lo innegable es que ella fue la gran teorizante del grupo y que sus libros y antologías dieron cohesión y sentido al movimiento. Su poesía, con frecuencia externa y pirotécnica, se justifica en su momento y representa un modo similar a los demás de la poesía general de comienzos de este siglo, saludable cuando menos.

Con ese grupo, formado por Amy Lowell, John Gould Fletcher (1886-1950) y H. D. (n. 1886), estuvo relacionado al principio, a través de su amistad con Pound, William Carlos Williams (n. 1883); el movimiento también ha dejado huellas en la poesía de Stevens y en la de Marianne Moore. Esta poetisa, dotada de gran ingenio e intelecto, de estilo propio, inventado y consciente, no llega sin embargo a apoderarse totalmente de nosotros, precisamente por estar dentro de la fría tradición del Imaginismo. Su obra ha recibido recientemente el Premio Bollingen, uno de los más importantes de los Estados Unidos.

Marianne Moore tiene la obsesión de la exactitud del detalle, de la claridad expresiva y aunque ofrece tal vez mayor objetividad que Williams, lo consigue, paradójicamente, sin llegar a la completa exclusión del poeta, que es característica de los imaginistas. Williams, a pesar de su objetividad y de tratar de acercar lo más posible el mundo al objeto, cortando relaciones o asociaciones convencionales, sentimentales o demasiado personales, como tan acertadamente expresa Coffman,⁶ no pierde la carga de compasión que corre siempre bajo su poesía y que es especialmente notable en su hermoso poema "The Yachts". Aun Wallace Stevens (n. 1879), el hombre de negocios y el más puro aventurero de lo subjetivo, que logra la poesía por concentración, en ambigüedad, medios tonos y sordina, tiene algún poema como "Study of Two Pears" que podría ser imaginista. Pero Stevens se sale de ello, porque su interés en el mundo de la realidad y en el poder de la imaginación poética para transformarlo, le ha llevado a especulaciones críticas sobre religión o sobre estética. Por eso, aunque sus procedimientos a veces acusan procedencia imaginista, su alcance es más amplio que el de los del grupo y—cosa que aquellos no lograron—él se mantiene joven y cercano a los más jóvenes, con una actualidad de primera clase.⁷ Conviene notar aquí que el Imaginismo tuvo un conato de renacimiento hacia 1930, año en que Glenn Hughes publicó una importante antología y un estudio del movimiento. En 1931, los Objetivistas llamaron la atención con su esfuerzo de corregir los errores y afianzar las conquistas del Imaginismo. En ese grupo estuvo William Carlos Williams, en la vanguardia de lo objetivo, como siempre.

* * *

En el grupo de la poesía personal o no-objetiva (clasificación útil pero arbitraria, pues no creo que haya poeta tan exterior que no deje traslucir en algún grado su propio e íntimo sentir), podríamos colocar a Edwin Arlington Robinson (1869-1935), intérprete del carácter humano en momentos cruciales, pero en cuyos personajes, muchos de ellos neuróticos, introvertidos, advertimos una atmósfera enrarecida de fracaso y de inutilidad. Tuvo gran disposición para encontrar sus temas en la experiencia común de la vida norteamericana, y un honrado deseo de expresarla de un modo directo y natural. La posición de este poeta, ambigua en su vida, lo ha seguido siendo en su muerte; a veces estimado, otras olvidado, o por lo menos en una decorosa penumbra. Algunos críticos como Van Wyck Brooks,⁸ ven en él la personificación del invierno. Algo tenía de frío, de taciturno y solitario, de timidez de buho; lo que no impedía, por otra parte, que sus amigos confiaran en él y le quisiesen por sus cualidades de

comprensión y compasión. Tenía a veces la fe de Emerson. Una fe en lo extrahumano, ya que esto de aquí es malo y sin lo otro la existencia no tendría sentido; pero todo ello envuelto en un ambiente de pálida conjetura, de incertidumbre decadente y dramática. En cuanto a la forma, Robinson buscó la sencillez; y, si su estilo es a veces prosaico y duro, en sus poemas narrativos—que probablemente le vinieron de Browning y que pasaron, mejorados, desde luego, a Frost—en cambio es claro y honrado y de profundas dimensiones. Edwin Arlington Robinson es una figura de indudable importancia en el renacimiento literario norteamericano de principios de este siglo, e influyó en la obra de contemporáneos suyos como Masters y Frost. Su poesía representa un estado de espíritu, reflejo de la inquietud intelectual de su tiempo; y por eso, así como por la galería de retratos que nos dejó, y por su fino humor debe de ser tenido en cuenta siempre, a pesar de los altibajos de su fortuna o las aficiones y modas de la crítica literaria o el gusto personal.

* * *

¡Notable tierra de poetisas ésta del Nuevo Mundo, que desde doña Leonor de Ovando y Ann Bradstreet ha venido enriqueciendo con nuevos nombres la historia literaria! Y curiosa coincidencia—o mejor, aire del tiempo—el que hace vivir paralelamente a mujeres de Norte y de Sudamérica, muchas de ellas con actitudes semejantes ante la vida, ante el amor y ante la muerte. Lo verbal, la experimentación, el gusto del lenguaje por sí mismo, uniendo lo imaginista débil a una más directa relación con el simbolismo, lo encontramos en Gertrude Stein (1874-1946), la gran expatriada, la del grupo que se mantuvo siempre junto al meridiano de París, aunque continuase siendo norteamericana esencial. Pero lo íntimo y personal que venimos persiguiendo ahora lo veremos en el análisis que, con voz pagana y atrevida, cierta desilusión y tono brillante, hace de sí misma Elinor Wylie (1885-1928). Tanto en ella como en Edna St. Vincent Millay (1892-1950), que vierte los más audaces pensamientos en la forma tradicional del soneto y que es mejor en la poesía erótica que en la de tema social —que mucho le preocupó—, podemos ver esa relación entre el aire del tiempo y nuestras poetisas. El libro de la Millay, *Renascence*, escrito en 1912, se publicó en 1917, tres años después de la trágica muerte de Delmira Agustini. De 1918 es *El dulce daño* de Alfonsina Storni. Quien quisiere ahondar en este tema tan interesante podrá comparar, por ejemplo, la semejanza de tono que existe entre el poema "Mis amores" de Delmira Agustini y aquel famoso soneto de la Millay "What lips my lips have kissed, and where, and why", en que recuerda sus amores pasados. Hay en ella también un sentido trágico de la juventud y de la brevedad de la vida, presente en el grupo de las nuestras. En suma, se trata de un sentimentalismo muy femenino o de un feminismo muy sentimental, como queramos. Y todo ello al margen de las modas y de los *ismos* más

o menos escandalosos que se han venido sucediendo en los últimos años. Con ellas hay que contar a Louise Bogan (n. 1897), abstracta, de la vida interior bien observada y con inclinación a lo metafísico, y otras como Léonie Adams (n. 1899) y Marya Zaturenska (n 1902). A Muriel Rukeyser, por sus preocupaciones sociales y su evidente exteriorismo, la he incluido en otra de las agrupaciones en que vengo organizando este ensayo; se aparta, además, de la corriente "femenina" de la poesía para entrarse por otros caminos más generales.

* * *

Uno de los movimientos literarios europeos que ha tenido mayor influencia en la poesía norteamericana (e inglesa, claro) contemporánea ha sido el Simbolismo, del propio modo que a su tiempo influyó, con varios años de adelanto, por cierto, en la de habla castellana. Advuértase, de paso, que lo que nosotros llamamos Modernismo es anterior a lo que la poesía norteamericana designa con esa voz y que parece corresponder a nuestro Vanguardismo y escuelas contemporáneas de la Primera Guerra Mundial, como son el Imaginismo y Vorticismo, aunque su crítica lo combine y relacione con el Simbolismo francés. No es necesario recordar aquí cómo nuestro Modernismo toma y combina lo parnasiano y lo simbolista, juntándolos a otras esencias castellanas tradicionales.

Es curioso observar que el profeta del Simbolismo sea un norteamericano, Edgar Allan Poe, y que su descubrimiento por Baudelaire en 1847, hecho con el cual el francés "experimentó una extraña confusión", haya tenido tanta trascendencia en la historia literaria. En 1852 aparece un libro con las traducciones de sus cuentos hechas por Baudelaire, y desde entonces puede contarse su influencia. Es la influencia de su crítica, su estética de corrección del Romanticismo suelto, sus teorías literarias, y sobre todo, su misterio. Y no tanto el de su poesía, de la que el poeta francés sólo tradujo "El cuervo", en prosa, sino el de sus narraciones. Ese misterio del que, según frase de Mallarmé, carecían los parnasianos, es lo que impone a Poe en la literatura europea y en la modernista hispanoamericana. A este respecto convendrá recordar que T. S. Eliot, en una de las conferencias que en 1949 pronunció en la Biblioteca del Congreso, en Washington, advirtió que las admirables traducciones de Baudelaire fueron las que transformaron a Poe en un escritor más grande de lo que tenía derecho a ser. Es éste un punto de vista que se ha generalizado a tal extremo que la importancia del autor de "Annabel Lee," según dije al comienzo de estas notas, ha bajado lamentablemente en la escala de los valores literarios de este país.

Pues bien, este simbolismo, que ya se había asomado a la poesía inglesa con Swinburne, Dowson, Henley y Wilde, entra ahora claramente con Yeats, aunque él mismo se pinte "a los diecisiete años, con Whitman en el bolsillo", llegando al despacho de su padre y

conociendo en él a Hopkins, que entonces no le interesó.⁹ Como que Hopkins, que tanto se lee hoy y cuya influencia es tan notoria en los poetas jóvenes de habla inglesa, permaneció inédito por treinta años y su obra no se publicó sino en 1918. Yeats—y oportuno me parece recordarlo ahora—no tomó el Simbolismo directamente de Mallarmé, a cuyos famosos martes de la *rue de Rome* se le suponía asistir con Arthur Symons. El propio Yeats, algún tiempo antes de morir, pidió a su compatriota Mary Colum que desmintiera ese mito divulgado en muchos tratados de crítica literaria y en el que se ha venido insistiendo desde hace veinte años.¹⁰ No. Yeats jamás vio a Mallarmé, ni leyó sus poemas, en aquella época por lo menos, pues sabía entonces poco francés para comprender tan difícil poesía. A quien conoció en alguno de sus viajes a París fué a Verlaine. Pero aunque de todos modos Yeats recibió el Simbolismo—y de eso no hay duda alguna—él mismo lo supera porque, observa Selden Rodman,¹¹ “se sintió compelido a probar la realidad de sus símbolos en el mundo de los hombres”. Con él puede situarse a Lawrence—unido a los imaginistas hacia 1912—, a James Joyce y a Gertrude Stein. Esta última, al decir de Edmund Wilson, ha llevado los principios de la estética de Mallarmé a un punto en que otros pulmones hallarían el aire irrespirable, llegando tal vez hasta la reducción al absurdo de esos mismos principios.¹² Sin embargo de todo lo dicho, lo moderno no fue modificado por el simbolismo sino hasta Pound y Eliot. Muchos de los poetas norteamericanos actuales—Horace Gregory (n. 1898) y MacLeish, por ejemplo—salen de ahí, aunque bien pronto la conciencia de lo social los saca de la torre de marfil y los pone en contacto con la multitud. Otros, en cambio, como Stevens, Crane, John Crowe Ransom (n. 1888), Conrad Aiken (n. 1889), Allen Tate (n. 1899), han mantenido sus principios estéticos más ortodoxos y menos distantes de lo Simbolista inicial.

Ezra Pound (n. 1885), a quien vimos al comienzo del Imaginismo como su primera fuerza motriz, es, al decir de Yeats,¹³ quien tiene una influencia “tal vez mayor que cualquiera de sus contemporáneos excepto Eliot; y es él probablemente el origen de esa carencia de forma que es el principal defecto de Auden, C. Day Lewis y su escuela”, escuela que por otra parte afirma el gran irlandés que admira mucho. Lo que ocurre a Pound es que, a mi parecer, carece de dominio propio. Es una fuerza poética desatada tan egocéntrica y egoísta que le llevó a la más antipática posición política, como todos sabemos, y a su estado actual de la vida al margen de la ley en el hospital de dementes. De su obra, de sus famosos *Cantos*, hay que sacar fragmentos exquisitos o raros que desde luego son de una belleza insuperable; pero el “*miglior fabbro*” de Eliot se ha quedado casi en eso, en estilo, en alarde de audacia, en novedad. Con esas cosas, si bien muchas veces no se consigue hacer poesía,—ya lo vimos en nuestra revolución de los vanguardistas—, sí se contribuye, como lo ha hecho Pound indudablemente, a vitalizar y oxigenar la poesía enfermiza de ciertas épocas.

En 1914 la poesía de habla inglesa llevaba treinta años de retraso. Y fue T. S. Eliot (n. 1888) quien la puso al día asimilando con mayor eficacia que los demás el simbolismo. Su papel es semejante al que desempeñaron Peguy y Claudel en Francia; Rilke y Hofmannstahl en Alemania; D'Annunzio en Italia; Rubén Darío y, después, Juan Ramón Jiménez, con años de anticipación, en la poesía castellana. En contraste con Pound, hay en Eliot lo metafísico de los poetas ingleses del siglo XVII y un acento religioso peculiar, aunque, para mi gusto, falto de verdadera emoción, gris, frío y seco. El mismo Yeats, gran observador de sus contemporáneos, dijo en 1936, en el excelente prólogo ya citado,¹⁴ que, por ser Eliot protestante de la Nueva Inglaterra y descendiente de protestantes, "hay poca entrega en su relación personal con Dios y con el Alma". Lo innegable—y de ahí su éxito—es que Eliot ha logrado expresar en poesía la impotencia y el fracaso del mundo moderno.¹⁵ *The Waste Land*, publicada en 1924, vino a ser la expansión formal de lo que Pound definió una vez como imagen: "un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo". Ese poema, hecho como base temporal e implicaciones de todo orden, fue por ello como símbolo de un momento en la historia de los conflictos humanos. Aquí viene de perlas recordar la frase de Sandburg a este propósito: "siempre que nuestra literatura tiende a producir demasiados Whitmans, llega un Eliot a equilibrar esa tendencia alegre y extravertida".¹⁶ Eso no nos parecería mal, desde luego, si Eliot hubiese mantenido la humildad necesaria. Pero en él la cultura, por el sueño y por el éxtasis mismo, se hace pedante y toca todo con su varita mágica convirtiéndolo a su propia actitud mundana, pero poco humana, de hombre elegante y culto que también es poeta. Lo cual no obsta para que el propio Eliot haya pedido perdón alguna vez por su "solemnidad pontifical", como escribió en un prefacio en 1928. Pero todo ello, como lo casi prerrafaelista de "Ash-Wednesday," es más de carácter moral que religioso. Su inteligencia, como la de Pound, domina sobre lo demás. Y si por curioso contraste, la obra de Pound ha quedado parcialmente—sólo parcialmente—hundida, según Edmund Wilson,¹⁷ por su carga de erudición, la de Eliot, en un espacio de diez años, ha dejado en la poesía inglesa una huella inconfundible. Acaso el elogio de Eliot sea excesivo, como el olvido de Pound pueda parecer injusto; lo indudable es que Eliot posee una personalidad literaria mucho más completa que la de Pound. Esa personalidad, esa presencia suya en el poema, en el ensayo, en la conferencia, en el teatro, es lo que lo mantiene en pie, a pesar de toda su frialdad, de su intelectualismo y de su actitud bastante incierta en cuanto a lo humano esencial.

* * *

También habrá que decir que existe una corriente intermedia entre las que proceden de Whitman y de Emily Dickinson, paralela a su vez a la que representa Frost; una especie de integración de diversos

elementos que se advierte ya en Melville, de gran importancia tanto en la prosa como en el verso—y no digo la poesía para diferenciarla de aquélla, porque gran parte de su prosa es pura y auténtica poesía—; integración que hacia 1920 hallamos en *The Bridge* de Hart Crane (1899-1932), uno de los mejores y más brillantes de los poetas modernos, en quien se pueden hallar ecos y presencias de Imaginismo y Simbolismo expresados con gran honradez artística. Sin embargo, la falta de seguridad emocional de Crane lo convirtió en un nuevo *poeta maldito* y lo llevó al suicidio cuando sólo contaba 32 años de edad. Tal vez esa conjunción de cosas diferentes, integrada, la ilustren mejor que nadie E. E. Cummings (n. 1894) y William Carlos Williams, a quien ya me he referido. El primero, romántico, cálido dentro de una expresión formal arbitraria—un poco “para asombrar a los burgueses”, pero de una encantadora gracia íntima—; este Cummings, que sigue escribiendo las iniciales de su nombre y su apellidado con minúsculas, puritano de Boston, estudiante de Harvard, bohemio de París, es siempre y por encima de todo norteamericano, lleno de juventud, de curiosidad y de imaginación. La tipografía de sus poemas, que a nosotros los del mundo hispánico nos parece ya un poco trasnochada, resulta graciosa; y tanto ella como su espíritu burlón y amable, su maravilloso sentido de la vida, su enemistad hacia los clichés y su constante juego entre la burla y el sentimiento, hacen que su voz sea una cosa extraña dentro del concierto de las cosas “sensatas” y utilitarias de este país. Williams, que descende de los imaginistas y, dicho de paso, de familia puertorriqueña por parte de su madre, ex-amigo de Pound y compañía, resulta muchas veces frío y desagradable, como su bisturí; pero en otro sentido, encontramos en el médico de niños—que tal es su profesión—un profundo sentido de la vida y de la muerte y una gran compasión por lo humano, aunque envuelta en esa frialdad objetiva con que trata de evitar toda alusión sentimental.

En los jóvenes esa corriente integrada se continúa en nombres como el de Karl Shapiro (n. 1913), en quien lo personal en función de lo público adquiere señalada importancia, y que es uno de los poetas mejor dotados de su generación. Es actualmente director de *Poetry*, la revista fundada en Chicago por Harriet Monroe que mencioné antes. No hay que olvidar que de los anteriores, Cummings y Williams continúan escribiendo en su estilo juvenil, y mantienen vivos su espíritu y su forma de siempre. Esta última tendencia está llevando a los poetas a cierto humanismo, como se advierte en los hermosos poemas de Shapiro y de Randall Jarrell (n. 1914). La actitud de Shapiro en lo social, dentro de una forma tradicional, es característica de su grupo. Sus poemas de guerra y su sentido de responsabilidad personal en ella, son bien diferentes de la actitud evasiva que adoptaron muchos de los poetas norteamericanos durante la Primera Guerra Mundial. Me importa señalar aquí el nombre de H. R. Hays (n. 1904), que no sólo es poeta distinguido—como podrá advertirse por el ejemplo de su obra

que incluyo en esta colección—sino que ha estudiado y traducido al inglés mucha de nuestra poesía en su magnífico libro *12 Spanish American Poets*. W. H. Auden (n. 1907), tan inquieto, tan luchador consigo mismo, está muy cerca de aquella actitud, aunque sea enredado en ciertas confusiones intelectualistas de las que parece irse librando poco a poco para dejarnos ver cada vez más claro su liricismo. Hacia 1935 este poeta—reverso de Eliot no sólo en poesía sino en su traslado de Inglaterra a los Estados Unidos en sentido contrario a la emigración y voluntaria expatriación del otro—recibe una fuerte influencia marxista, que va a teñir su obra durante algunos años. Pero en él, hombre de violentas crisis, va luego a aparecer una gran desilusión por la guerra, por lo social revolucionario, que lo llevará a entrar en lo religioso, no por apetito intelectual como Eliot, sino por crisis espiritual y búsqueda sincera de más altos y permanentes valores. Auden posee una gran habilidad como técnico de la poesía, como innovador, en la gran tradición de los innovadores. Y además hay en él un fuerte sentido de responsabilidad hacia lo histórico de la poesía, que en algunos de sus mejores casos produce poemas tan excelentes como "In Memory of W. B. Yeats".

La década de 1930 a 1940 está dominada en la poesía norteamericana por la sátira y la protesta social de tono materialista y pesimista. El fenómeno es apreciable no sólo en Eliot y Auden (y recordemos de paso que Yeats veía al primero más como escritor satírico que como poeta), sino en E. A. Robinson, en Cummings, en el propio Frost, en Williams y en los más jóvenes, como Delmore Schwartz (n. 1913) o Muriel Rukeyser; y se produce la paradoja de nuestro tiempo: un poeta que oscila, en juego constante y atormentador, de lo lírico a lo satírico. Todo ello, digo, parece dar calor a esa década. Pero hacia 1940 se supera esa conciencia social, según advierte uno de sus poetas, Richard Eberhart (n. 1904)¹⁸ y se va llegando a lo más esencial. El verso periodístico no tuvo éxito; la política no es la meta de la poesía. El poeta pasó,¹⁹ de rebelde sentimental, a ser profesor de *College* o de Universidad, y al propio tiempo, aunque haya regionalismo en ciertos poetas y en ciertos poemas, "es lo no-regional, la esencia que trasciende las limitaciones regionales, lo más importante en el arte". Así, por ejemplo, los poetas del Sur, los del Medio Oeste, los de California y aun los de la Nueva Inglaterra—caso de Robert Frost— que mayor importancia tienen en el conjunto de la poesía norteamericana, son los que superan lo puramente regional y se adentran por caminos más hondos y universales. Es en el fondo una madurez de la conciencia social, sin pérdida de las cualidades poéticas de la obra. Se mantiene el contacto con el simbolismo de Crane, por ejemplo, y se nota la influencia—en la forma—del ritmo de Hopkins, el famoso "sprung verse".

Aquí podemos mencionar a Peter Viereck (n. 1916), gran poeta y hombre de pensamiento, en quien hallamos, junto con algunos rastros de la confusión producida por la guerra, mayor soltura que en sus

demás compañeros de generación y un lirismo de más fina calidad. En él, como apuntó Selden Rodman,²⁰ el inteligente crítico de la poesía norteamericana y su gran divulgador, se advierte "el esfuerzo consciente de resolver las contradicciones de una vida moderna 'in-natural' por medio de la aceptación de sus fenómenos como expresiones invertidas de un deseo primitivo y dormido de sencillez y de amor". Y con Viereck, Elizabeth Bishop (n. 1911), Theodore Roedke (n. 1908), James Agee (n. 1909), Richard Wilbur (n. 1921), Kenneth Patchen (n. 1911), John Malcolm Brinnin (n. 1916), el ya mencionado Richard Eberhart y muchos más, cuya obra literaria mantiene la tradición de excelencia de la generación anterior.

Si queremos llegar—dentro de este último grupo—a un tono religioso serio y firme, aunque violento a veces, nos bastará leer los poemas de Robert Lowell (n. 1917), el que mejor ilustra el renacimiento cristiano, tan importante en estos años en los Estados Unidos. Lowell, convertido al catolicismo durante la última guerra, hace protesta de su fe en un tono y con un temperamento que lo sitúan cerca de Melville y de lo mejor de la corriente de integración que hemos venido observando. Ese sentido trágico de la vida lo encontramos en los dos libros del joven poeta de la Nueva Inglaterra, *Lord Weary's Castle* y *The Mills of the Kavanaughs*, que tanto éxito han alcanzado y que han colocado a su autor a la cabeza de los poetas de su generación. Hay que ir a 1914—afirma Rodman—(año de *North of Boston* de Frost o de la "Canción de amor" de Eliot) para encontrar un poeta cuyo primer discurso público tenga su invención y su autoridad; opinión que comparten poetas y críticos de la categoría de Randall Jarrell y Louise Bogan, entre otros. Tanto en Lowell como en Richard Eberhart vuelve a escucharse la energía yanqui, aquélla que produjo el trascendentalismo emersoniano, y que no se había vuelto a escuchar desde entonces. En este grupo mencionaré a Thomas Merton (n. 1915), otro caso de conversión al catolicismo hasta el punto de haber ingresado a un monasterio de Trapenses, en donde vive dedicado a escribir libros que bien pronto adquieren la categoría de "best sellers". Merton es, además, poeta finísimo y muy dentro de ese tono lowelliano de lo trascendental.

* * *

Conviene, antes de terminar estas notas, decir algunas palabras sobre la poesía negra que en este país, por la falta de mezcla y comunicación entre ella y la blanca, continúa en un estado de aislamiento verdaderamente extraño. Es cierto que con excepción de Paul Laurence Dunbar (1872-1906), Countee Cullen (n. 1903) y Langston Hughes (n. 1902) no ha aparecido ningún poeta de significación nacional entre los de la raza de color. Dunbar, muy popular en su tiempo a causa de sus *Lyrics of Lowly Life*, escrito en dialecto negro, y por sus novelas y cuentos, es el primer negro literato

en serio; el primero que sale de lo puramente folklórico, tan rico, por otra parte, en calidades poéticas y musicales. Charles MacKay, nacido en Jamaica en 1889, vivió muchos años en Nueva York, y trajo a sus *Harlem Shadows*, obra publicada en 1922, mucho de su temperamento tropical y ardoroso; mientras que Sterling Brown (n. 1901), más amplio y orquestal, al decir de Pereda Valdés,²¹ logra muy finos acentos de ironía y sentimiento racial. De todos ellos, sin embargo, es Hughes el más conocido en nuestros países hispanoamericanos por las numerosas traducciones que se han hecho de sus poemas. La amistad y el afecto que le profeso se unen a mi gran admiración por su obra, en la que lo humano, la miseria, la condición de su gente, y una angustia combinada con un delicioso sentido del humor y la ironía, hacen de él el más universal de los poetas de su raza en los Estados Unidos. A pesar de todo ello y de esa universalidad que creo ver en los poemas de Hughes, me parece que esta poesía se mantiene aparte, muy mezclada aún con lo pintoresco, y sin incorporarse como poesía a la corriente nacional. Esta situación es evidente si observamos que en casi ninguna de las excelentes antologías que se publican en los Estados Unidos aparecen poemas de poetas negros.

* * *

En cuanto a las traducciones que forman este libro, valgan unas palabras de justificación.

Hay dos puntos a este respecto que deben tenerse en cuenta: en primer lugar, la fidelidad a las ideas del poema original y para ello, claro está, el conocimiento de aquél, para entenderlas, y del idioma al que se traduce, para expresarlas en su nuevo molde. Esto, que parece tan sencillo, es muchas veces olvidado y da ocasión a que aparezcan verdaderamente monstruos *elementales*, diríamos. Pero, además, hay que atender a la forma, y tratar de verter el poema en otra lo más semejante a la original. Por eso no creo en la validez de un poema traducido en prosa—de los que ha dicho Heine que son como rayos de luna disecados. El poema es un ser en sí mismo, con existencia propia. Como tal ha de ser considerado y tratado; y no veo otro remedio; si queremos trasvasarlo a otro idioma, que preocuparnos de que ese ser pierda lo menos posible. Algo, y mucho, perderá, naturalmente, porque un idioma no es igual a otro ni en la densidad ni en la forma exterior de las palabras. Lo que el traductor ha de hacer es mantenerse lo más humildemente fiel posible dentro del estilo que el poema requiere, y evitar retorcimientos y revueltas y libertades de la frase que, si a veces pueden embellecer al nuevo poema, traicionan al espíritu del otro.

Esta tarea de traducir poesía—tan complicada como una transfusión de sangre, según Edna St. Vincent Millay²²—requiere una gran sensibilidad y, además, que el traductor, que tiene que ser poeta, o al menos persona de poesía, esté en simpatía con el poema que traduce.

A este respecto vienen también en mi abono unas palabras de Raïssa Maritain que, en su magnífico ensayo "Sens et non-sens en Poésie", dice: "Dans la plupart des cas, la traduction d'un poème en fait évanouir la poésie, à moins d'être elle-même un nouveau poème en sympathie avec le premier, une de ces 'correspondences' où les intuitions 'se répondent'".²³ No basta pues, ser hábil y conocer el oficio; es preciso entrar en el espíritu y la forma del poema original—transpensar, decía Martí, con su genio habitual—y una vez dentro de él, bucear y nadar en todas direcciones para aprenderse en altura y profundidad, en extensión total. Ocurre muchas veces que un poeta logra unas traducciones magníficas de otro, o la de un poeta determinado—Pérez Bonalde con "El cuervo", o Baudelaire con los cuentos del propio Poe—, y en cambio no acierta con otras cosas, pues su manera o su simpatía no están sintonizadas con ellas.

En esta colección podrá verse cómo algunas cosas conservan mejor que otras su cercanía al original; no porque se haya puesto en ellas más cuidado, sino por la facilidad que el poema dado presentaba al traductor. Facilidad que, por supuesto, nada tiene que ver con el esfuerzo, sino con esa simpatía a que tanto me he referido.

Como la cuestión de forma es tan importante—y tan difícil de vencer—, he preferido, en igualdad de circunstancias, trabajar en un poema escrito en versos blancos, sin un molde preciso, a luchar con un soneto, pongamos por caso. Tal vez sea eso seguir la línea de menor resistencia, y en efecto, así lo creo. Pero en cambio me queda la tranquilidad de conciencia de no haber deformado los originales sino lo necesario para verterlos en la vasija del castellano, tan diferente de la del inglés. Si en algún caso aislado, en algún verso solo—y en esta colección acaso se encuentre—he logrado una directa aproximación al original, ya eso me servirá de premio y alegría.

NOTAS

*Serie Pensamiento de América Edición, traducción y estudio preliminar de Eugenio Florit (Washington, D.C.- México, D.F.: Union Panamericana, 1955).

1. *Tendencies in Modern American Poetry* (Boston: Houghton Mifflin Co., 1928), pág. 216.
2. Fred B. Millet, *Contemporary American Authors* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1944), pág. 136.
3. John Ciardi, *Mid-Century American Poets* (New York: Twayne Pub., Inc., 1950), pág. XI.
4. Kathleen Raine, "The Symbol and the Rose", *The New York Times Book Review* (20 de enero de 1952), pág. 4.
5. *Recognition of Robert Frost. Twenty Fifth Anniversary*, ed. por Richard

Thornton (New York: Henry Holt Co., 1937), pág. 29.

6. Stanley K. Coffman, *Imagism: A Chapter for the History of Modern Poetry* (Norman: University of Oklahoma Press, 1951), pág. 222.

7. Horace Gregory en *Saturday Review* (14 de marzo de 1953), pág. 13.

8. *New England: Indian Summer* (New York: E.P. Dutton & Co., 1940), págs. 491-92.

9. *The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*, chosen by W.B. Yeats (Oxford: Clarendon Press, 1937), pág. V.

10. *The New York Times Book Review* (10 de febrero de 1952), pág. 1.

11. *100 Modern Poems*, seleccionados con una introducción por Selden Rodman (New York: Pellegrini & Codahy, 1949), pág. XVII.

12. Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930* (New York: Charles Scribner's Sons, 1932), pág. 25.

13. *Op. cit.*, págs. XXV-VI.

14. *Op. cit.*, pág. XXIII.

15. C. M. Bowra, *The Creative Experiment* (London: Macmillan & Co., Ltd., 1946), pág. 187.

16. Citado por Selden Rodman en el prólogo de *100 American Poets* (New York: Penguin, Signet Books, 1948), pág. 21.

17. *Op. cit.*, pág. 111.

18. "The Muse - with Yankee Accent," *The Saturday Review of Literature* (19 de marzo de 1949), pág. 9.

19. Horace Gregory, *Loc.cit.*, pág. 13.

20. *100 Modern Poems*, *Op. cit.*, pág. XXIX.

21. *Antología de la poesía negra americana* (Santiago de Chile: Editorial Ercilla, 1936), págs. 12-13 y 29.

22. *Flowers of Evil from the French of Charles Baudelaire* por George Dillo, Edna St. Vincent Millay (New York: Harper and Brothers, Publishers, 1936), pág. XI.

23. Jacques et Raissa Maritain, *Situation de la Poésie* (Desclée de Brower et Cie., Editeurs, 1918), págs. 15-16.

EL HIERRO Y EL TERCIOPELO

(GARCILASO DE LA VEGA)

1. LITERATURA

Pensemos un instante en la poesía lírica de la España anterior al Poeta. ¿Qué vemos en ella? El *Laberinto*, de Juan de Mena, las "Serranillas" del de Santillana, las *Coplas* de Manrique. Todo ello, a pesar de su innegable encanto, como recién salido de la fragua del idioma, aún turbio e indeciso. Era la lucha del poeta, del hombre de espíritu, contra un idioma más cercano al fragor de las batallas que a la canción de celos y amores. Aún España no había salido de sí, no se

había volcado por el mundo. Cuando ello ocurre, cuando surgen, al occidente, las tierras de Colón, y con los Reyes Católicos comienzan a inundarse de sol los horizontes españoles, ya la lengua está encinta de nuevas formas de giros elegantes, de armonía y belleza. A propiciar ese alumbramiento llegan, en la historia, Boscán y Garcilaso.

Aquí surge la anécdota. Pasémosla de largo. Árbol al borde del camino, orienta, mas ya todos lo vieron. Dejemos ese árbol de lo pintoresco (el Navajero conversando con Boscán por los jardines del Generalife, en Granada, sobre "cosas de ingenio y de letras", animándolo a probar en lengua castellana "sonetos y otras artes de trovas usadas por los buenos autores de Italia",) y vengamos a decir que, tras vacilaciones y asperezas, de Boscán, se hace carne en el poeta de Toledo esa revolución de la lírica española que, sin negar sus raíces clásicas, alza el vuelo feliz sobre el Mediterráneo, para captar la elegancia ya cuajada en el soneto y la canción de Petrarca y Sannazaro.

2. HUMANIDAD

No hemos perdido de vista, al escribir estas cuartillas, el valor humano de Garcilaso, reflejado tan bien a lo largo de su obra poética. Muy joven aún entró al servicio de Carlos V, en cuya corte—bien distinta por cierto de la austera que dejaron al Príncipe los Reyes Isabel y Fernando—ejerció sus naturales dotes de hombre de mundo y caballero gentil. Por otra parte, su presencia en numerosas acciones de guerra, dentro y fuera de España, templaron su alma delicada e hicieron de él un soldado fuerte y valeroso. Y así, por la galanura y fortaleza, por el hierro y el terciopelo, por el suspiro amoroso y el grito de coraje ante el enemigo, se forma este poeta y este soldado, caballero en lances de amor y de guerra, para quien Rafael Alberti escribe:

"Si Garcilaso volviera,
yo sería su escudero;
qué buen caballero era.

Mi traje de marinero
se trocaría en guerrero,
ante el brillar de su acero

¡Qué dulce oírle, guerrero
al borde de su estribera!

En la mano, mi sombrero;
qué buen caballero era!"

Esa doble condición del poeta le llevó, con su Emperador, a tierras de Italia y en ellas, manejando "ora la espada, ora la pluma", fue

apoderándose de la cultura renacentista, a la par que la vertía, sin el menor esfuerzo, limpiamente, en églogas, canciones y sonetos. Asombra pensar en aquella vida, por la que pasaron, en desfile fugaz, amores, desengaños, heridas, batallas, viajes y cortesanas, y de la cual le ha quedado a la lírica castellana su innovador más genial y su más puro ejemplo.

3. AMOR

Toda la obra de Garcilaso está regida por el amor. "Amor, amor, un hábito vesti", exclama el poeta. Y ese hábito de amor, ese vestido le ciñó el alma en los campos de Toledo:

"aquella ilustre y clara pesadumbre
de antiguos edificios adornada,"

y le acompaña siempre.

Ese amor casi niño de Garcilaso se lo encendió en el alma una prima suya, con quien solía recorrer los campos y los bosques. Por ella, cuando se vio despreciado, quiso hasta matarse, en la violencia de su fuego juvenil.

Poco a poco, la llama fue apagando su ardor, dejando sólo en el poeta el recuerdo de ese idilio campesino, que le servirá más tarde para ilustrar sus églogas con el bagaje bucólico que, al abandonar su ciudad natal, llevaba dentro del alma.

¿Nuevo amor? Sí, más tarde. Es decir: mismo amor en mujer diferente. Recordemos a nuestro Martí: "Si olvida una mujer, múdase de altar la imagen y ámase en otra el mismo amor." Porque el amor es único. Hay un amor que lleva el hombre en el alma. Y lo posa aquí, en esta mujer. Y si en ella fracasa, múdalo de imagen. Y lo que muere no es el amor, cuando pensamos que el amor muere, sino su encarnación en la mujer amada. Así, el amor de Garcilaso, derrotado y maltrecho en su prima, se le vuelve hacia adentro, cobra fuerzas, se alimenta de sueños y realidades pasajeras, para derramarse con mayor intensidad, a los veintitrés años de su vida, en dos mujeres a la vez: Doña Isabel Freyre y Doña Elena de Zúñiga. En la primera, para hacerla musa imposible de sus versos; en la segunda, para unirla a su vida en los lazos de matrimonio. Ciertamente, como ha advertido Altolaguirre, que si Garcilaso se hubiera casado con Isabel hubiera dedicado sus versos a Elena. Su temperamento romántico tenía necesidad de poner ilusión en lo inasequible, y hacer de un atormentado sueño el culto de su vida.

Por ello, cuando al fin logró el amor de Isabel, no supo conservar para ella aquel fuego que, a su ausencia, alimentaba, y sólo al conocer—nuevamente alejado de ella—su muerte dolorosa, volvió los ojos anegados en llanto y cantó para su amante—la Elisa de la égloga primera—esa elegía llena de patético ardor, que comienza con

"¿Do están agora aquellos claros ojos,

que llevaban tras sí como colgada
mi alma doquier que ellos se volvían?"

4. PAISAJE

Canto de amor siempre. Y todo él en un paisaje. Ese es Garcilaso. Bien en la moda de su tiempo, personificó en ninfas y pastoras irreales a sus amantes de corte y tapadillo. Y como, además ama el agua, los árboles, las flores—recuerdo perenne en su vida de los años infantiles del Toledo natal—, viven en sus versos, no ya como fondo, sino con una existencia particularmente destacada y firme, el sol "que raya de los montes el altura", el verde valle o la alta cumbre; y el silencio de la selva umbrosa, el fresco viento, el "blanco lirio y colorada rosa", y las "corrientes aguas puras, cristalinas" y el "suave olor de aquel florido suelo". Todo en la naturaleza atrae la atención de Garcilaso. Ríos, árboles, pájaros, montes, nubes, olores. Y adorna con ellos tan magistralmente su obra, que en ella están con sus perfumes y su majestad, y sus murmullos y sus cantos, como un coro al amor, poderoso y viril, que alentaba en su alma. Símbolo y cifra de tal fervor panida, dice una vez:

"...y vos, oh Ninfas deste bosque umbroso,
a do quiera que estéis, estad conmigo."

5. HIERRO Y TERCIOPELO

Para mayor fortuna, Garcilaso murió joven. En la guerra fue herido, en acción heroica. Acabó su existir, veintitrés días después, en Niza, en el palacio de los Duques de Saboya. Aún en este trance, el destino juntó el hierro y el terciopelo; y si lo abatió en la tierra el ataque enemigo, de ella lo ayudó a salir, en fraternales brazos, el marqués de Lombay, que fue después San Francisco de Borja.

Anota el compañero Altolaguirre en su *Vida* del poeta: "El mismo año del centenario de su muerte, nació, siglos más tarde, Gustavo Adolfo Bécquer."

Revista Hispánica Moderna, 21 (1955).

LOS VERSOS DE ALFONSO REYES*

Cuando, primero, se tiene entre las manos este libro de Alfonso

Reyes, y cuando, después y lentamente, se le lee y repasa con cuidado, acariciándolo como si fuera una flor, se da uno cuenta de varias cosas que tal vez puedan resumirse así:

1. Una devoción constante a la poesía que ha acompañado a nuestro Reyes a lo largo de toda su vida, y de la que él mismo dijo una vez al publicar su *Huellas* en 1923: "Yo comencé escribiendo versos, he seguido escribiendo versos y me propongo seguir escribiéndolos hasta el fin, según va la vida, al paso del alma." Es la santa continuación, sin alardes de virtuosismo; el humilde trabajar como jugando; el seguir un destino fielmente, abrazándose a él con el puro amor de lo permanente. La diversidad de la obra reyiana—ensayo, crítica, interpretación histórica, literaria, filosófica y qué sé yo—no logró jamás ahogar la vena lírica. El poeta siguió su destino de hacer versos, insistiendo en ellos con el cuidado con que un orífice va trabajando su joya.

2. Una voz excelente ya desde su principio, de una pieza, de un propio acento singular. Recuerdo a este respecto haber dicho alguna vez cómo aparece este signo en mis grandes poetas esenciales, que podrán perfeccionar su arte, que podrán adquirir una mayor intensidad, profundidad, altura; pero cuya voz nos aparece neta y clara, ya ella misma, desde el principio. Compruébese esto, al comparar un soneto de su primera época, la serie de los dedicados a André Chenier, por ejemplo, con cualquiera de los últimos que aparecen en el libro, por ejemplo los dos de "La señal funesta", escritos en 1950, y se advertirá cómo la misma claridad, la misma firme voz, el mismo noble acento enlaza épocas distantes y asuntos o temas diversos. Es, pues el gran poeta que se inicia el mismo que camina y que se sienta a la sombra de sus poemas en flor.

3. Un mundo literario y emocional amplísimo que cubre siglos de cultura y abismos de la vida interior. En esta obra de Reyes aparecen, de hecho, todos los grandes temas de todos los tiempos. Lo griego, lo francés, lo español sobre todo, y sobre todo, en fin, lo americano. Recuerdo en este punto cómo una vez se dudaba entre los jóvenes escritores mexicanos de la mexicanidad de Alfonso Reyes. Recordemos de paso que se hacía cuestión y negativa la americanidad de Rubén Darío, al mismo tiempo que un gran farsante de la poesía, José Santos Chocano, se hacía pasar por el "poeta de América". Insistamos en que "lo americano", "lo mexicano", "lo cubano" no consiste, no puede, no debe consistir en lo exterior, por muy hermoso de símbolos y adornos que sea; lo esencial está en el fondo, en el acento. Ese acento tan difícil de definir, pero tan fácil de apreciar, que distingue a un Díaz Mirón y a un González Martínez, dentro de su mismo país; o que los distingue a ellos, y al propio Alfonso Reyes, de un isleño, de uno de los míos; o de un peninsular castellano o andaluz—Quevedo o Góngora, Antonio Machado o Juan Ramón Jiménez. El mexicanismo, el americanismo de

Alfonso Reyes es una entraña de amor por lo suyo y una avaricia de incorporar lo demás a eso suyo. El humanismo de Alfonso Reyes, apreciación, captación, interpretación de lo universal en función de lo propio; mirador abierto a todo lo demás del mundo de la cultura para apresar lo valioso y desechar lo inútil, incorporando aquéllo y haciéndolo parte de la heredad, de lo que nos corresponde por nuestra dichosa relación con aquel mundo.

4. Y por todo ello, relaciones y "simpatías" con otros grandes poetas anteriores a él. He mencionado antes a Quevedo, cuya huella me parece la más evidente en la obra poética general de Alfonso Reyes. Volvamos a los sonetos y comparemos cualquiera de ellos con los maravillosos de don Francisco. Y el Romancero. ¿Y qué más? Todo lo español del siglo dorado. Tales "simpatías", el aire de aquel tiempo, como el aire de un tiempo más cercano, el de su tiempo modernista—no hay que olvidar que los comienzos literarios de Reyes están situados en la época del triunfo de Rubén Darío—van tiñendo con ligeros matices las sucesivas fases de su obra, haciendo que las distintas partes en que está organizado este libro, "Repaso poético" (1906-1952), "Cortesía" (1912-1947) y "Jornada en sonetos" (1912-1951), sin contar los "Tres poemas" e "Ífigenia cruel," reflejan aquellos aires del tiempo. Todo ello, como ya he insistido en afirmarlo, dentro de una voz totalmente personal, de acrisolada excelencia, que se advierte ya desde el principio, en la primera página de esta colección.

5. Diré, también, el juego que se ha traído nuestro poeta entre lo cierto y lo dudoso, lo serio y lo divertido, la superficie y el fondo de la poesía. Se advierte en Reyes, siempre, una actitud como de no dar importancia ni a la Sevilla ni al Guadalquivir de marras. Es decir, eso nos parece a nosotros, sus lectores. Que para él tanto cuidado hay en una estrofa de gracias o de homenaje, aún en la famosa "Minuta", puesta bajo la advocación sibarítica de Baltasar del Alcázar, como en la más seria de las estrofas de "Ífigenia." Todo en él es materia poética. La circunstancia—recordemos el respeto que la poesía de circunstancias le merecía a Goethe—puede ser graciosa o dolorosa; puede afectarnos de un modo o de otro; cuando el gran poeta toma la circunstancia ligera, a-poética, la poetiza, la eleva, la dignifica. Y además, que no todo es serio en esta vida de los versos. Y que está bien un poco de sonrisa, que en el caso de Alfonso Reyes es la sonrisa llena de comprensión, la gracia ateniense, la burlilla del Arcipreste. Juego poético, ha dicho él. Magnífico juego de luces y de sombras toda la poesía que en este libro nos ha entregado para regalo y tesoro, el gran poeta.

NOTA

* Sobre: Alfonso Reyes. *Obra poética*. México, Fondo de Cultura Económica, 1952, 426 págs.

**ROBERTO FERNANDEZ RETAMAR. LA POESIA
CONTEMPORANEA EN CUBA (1927-1953).
LA HABANA: ORIGENES, 1954.**

Se trata, como el autor lo advierte al comienzo de este libro, de una tesis de grado. No obstante ese carácter del cual puede resultar "su condición didáctica, su sentido esquemático, su cargazón de citas" debe notarse en él, desde el principio, una gran seriedad en la investigación, sencilla claridad en la forma y un apasionado interés en el asunto. Fernández Retamar pertenece a una de las últimas promociones literarias de Cuba, la que se reúne en torno a la revista *Orígenes*. Es además poeta importante, aunque su interés en la crítica literaria parece irlo separando poco a poco de la obra de creación poética. Eso es muy necesario para toda república bien organizada, ya que lo que sucede casi siempre es que los poetas, si no sobran, tampoco escasean; mientras que los críticos de sensibilidad, cultura y buen gusto hay que buscarlos con candil. Gran cosa, pues, para una literatura particular el hallazgo de un crítico serio.

La seriedad de la crítica de Retamar está presente a lo largo de este ensayo que, si no lograra otra cosa, ya vence un obstáculo de primera magnitud: la cercanía de las personas y las cosas. Fernández Retamar está historiando una poesía de hoy, apenas de ayer. Está juzgando a poetas vivos casi todos. Escribiendo de la obra actual que se tiene en la memoria inmediata. Y todo eso lo realiza con un feliz desapasionamiento, un constante buen criterio, una ejemplar claridad de visión.

El estudio que comentamos queda basado, dentro de los más modernos criterios críticos, en el generacional, en el cual han hecho ya estudios anteriores José Antonio Portuondo y Raimundo Lazo, dentro de las letras cubanas. Ese criterio lo lleva a presentar—en lo puramente contemporáneo dentro de dicha literatura—dos generaciones bastantes difundidas y de clara separación: las llamadas segunda y tercera generación republicanas. Dentro de la primera, cuyo centro de enfoque sería el año 1927 y la aparición de la llamada *Revista de avance* en

ese mismo año, se advierten varios aspectos de la poesía cubana, relacionados desde luego con la de otros países: la poesía llamada vanguardista, la pura, la negra y la social, con otras tendencias separadas o más autónomas. Y dentro de la tercera generación republicana, a la que el propio autor pertenece, se hallan varios grupos y personalidades de primera categoría, muchas de ellas aglutinadas por la revista *Orígenes*. Es éste el grupo que el autor denomina "trascendentalista"; denominación que puede aceptarse de modo provisional, hasta que los años, con su perspectiva, nos confirmen o modifiquen tal denominación. No debe olvidarse que el propio Fernández Retamar, como ya lo mencioné al principio de esta nota, es poeta muy distinguido, junto a los más valiosos de la segunda promoción (Vitier, Smith, Diego, Fina García Marruz, y García Vega) de la tercera generación republicana. El hecho de ser autor, juez y parte en el proceso hace que nos privemos, en el libro, de su presencia como poeta. A otros corresponde llenar el vacío con un estudio sobre el autor de *Patrias* que, dicho sea de paso, recibió el Premio Nacional de Poesía en 1952.

Hispanic Review, 24 (1956), 248-49.

**A.M. COHEN, ED. THE PENGUIN BOOK OF SPANISH VERSE.
HARMONDSWORTH, ENGLAND, 1956.**

Se trata de una extensa antología de la poesía en español, precedida de una introducción por la que se advierte que el compilador conoce mucho mejor la poesía española que la de Hispanoamérica. A pesar de tal limitación, este prólogo, sobre todo en lo que se refiere al Siglo de Oro, es justo y claramente informativo. La antología propiamente dicha está dividida en dos partes. La primera, desde el Cantar del Cid hasta fines del siglo XVII; la segunda, llamada "Tiempos modernos", desde Bécquer al poeta mexicano Alí Chumacero. En cuanto a la primera parte, nada en verdad puede objetarse, salvo las preferencias personales de un poema por otro que pueda parecernos menos importante; la selección es apropiada, cuidadosa y, al mismo tiempo, amplia; el grupo de romances es verdaderamente representativo del género; y las notas que acompañan a los nombres de los poetas en el índice de autores y materias son suficientes en casi todos para dar una idea de la personalidad de cada uno de ellos.

Pero, a nuestro parecer, esa excelencia se ve contrastada por el valor de la segunda parte, de todas suertes muy inferior. Comienza Cohen—aunque nos lo explique así en el prólogo—por silenciar toda la poesía del siglo XVIII y del primer romanticismo. Y aunque estemos de acuerdo con él en que el siglo XVIII no tiene un interés especial para la poesía castellana, no creemos que un panorama general de ella, como este libro pretende ser, deba ignorar al menos uno o dos nombres que,

como Jovellanos o Meléndez Valdés, son representativos de un estado de espíritu y de una inquietud poética bien definidos. Y prescindir en lo absoluto de Espronceda y de Zorrilla nos parece excesivo e injusto. Llegando a los tiempos modernos, anotamos, por ejemplo, que si bien están Díaz Mirón y Manuel José Othón, no aparecen en cambio ni Martí, ni Casal, ni Gutiérrez Nájera, ni Silva; que, más adelante, no encontramos el nombre de Lugones por ninguna parte; que faltan en lo absoluto mujeres como nuestras postmodernistas, y sobre todo un Premio Nobel de literatura como Gabriela Mistral, la más insigne de todas ellas. Notamos, además, una gran desproporción entre el número de los poetas mexicanos incluidos (diez de ellos), por trece españoles y dos argentinos, en una época en que la importancia de nuestra poesía hispanoamericana aparece bien repartida entre nuestros diversos países y la propia España. Todo ello, pues, y alguna otra objeción que pudiera hacérsele en cuanto a la apreciación de algunos de los poetas—y me refiero especialmente a la ligereza con que está tratado Juan Ramón Jiménez en la página XXII del índice—restan valor a un libro que en su primera mitad nos parece excelente. Como excelentes son, en todo, las traducciones prosificadas que aparecen al pie de las páginas, correspondientes a cada uno de los textos incluidos.

Inter-American Review of Bibliography, 7, (1957), 425-26.

**MANUEL PEDRO GONZALEZ. JOSE MARIA HEREDIA,
PRIMOGENITO DEL ROMANTICISMO HISPANO.
ENSAYO DE RECTIFICACION HISTORICA.
MEXICO: EL COLEGIO DE MEXICO, 1955.**

Se trata de un estudio presentado a la Academia Cubana de la Lengua con ocasión del ingreso del autor en ella, como Miembro Correspondiente, el 4 de febrero de 1955. Es un breve y apasionado trabajo de "rectificación histórica" en cuyas páginas se advierte el entusiasmo del asunto, y la decidida actitud de establecer a Heredia, de una vez y para siempre, dentro de la escuela romántica propiamente dicha, sacándolo de la casilla de los neoclásicos con contactos románticos, o de los prerrománticos, en la cual lo han venido colocando los críticos más importantes de nuestra literatura desde Menéndez y Pelayo hasta Henríquez Ureña. Para ello, Manuel Pedro González tras unas consideraciones generales sobre el "espíritu romántico" pasa a estudiar su tema, que divide en cuatro capítulos o partes: I. José María Heredia, primogénito del romanticismo hispano. II. El romanticismo. Su aparición en España. III. Evolución de la estimativa herediana. IV. Contenido romántico de la poesía herediana. En todos ellos hace el autor un amplio estudio comparativo de la obra de Heredia con la de

sus contemporáneos y los poetas españoles y extranjeros que más parecen haber influido en él, Meléndez Valdés, Cienfuegos, Ossian, Chateaubriand, Hugo, etc. Son sobre todo los poetas de la llamada escuela de Salamanca los que parecen haber atraído más al cubano, y de ellos, especialmente Cienfuegos; cosa nada extraña si se tiene en cuenta el temperamento apasionado de Heredia y el tipo de poesía, también apasionada y vehemente del poeta español. Ciertamente que en la obra de Heredia, según se advierte muy claramente en este libro, son los defectos de Cienfuegos lo que más llaman la atención, ya que Heredia no sólo se dejó influenciar por él, sino que lo imitó y casi copió muchas veces. Pero lo que ocurre es que el genio poético de Heredia tenía más alas que el de Cienfuegos, y así se alzó más y logró en muchas ocasiones realizar poemas inmortales, los que le han colocado en el lugar en que se mantiene. Esa es la originalidad de Heredia—el haber visto y sentido “lo romántico” como cosa propia, gracias a poseer, como dice Manuel Pedro González, “una fina sensibilidad, un rico temperamento poético, una imaginación exaltada y plástica y, sobre todo, una profunda sinceridad, amén de otros rasgos idiosincrásicos, y de un modo peculiar suyo de proyectar su ego en el drama de la naturaleza que lo apartan del falaz bucolismo de sus modelos salmantinos y lo aproximan al perfecto *mood* romántico antes que nadie en la lengua castellana”. Estas últimas palabras son las que sirven de *leit motiv* al ensayo de González: la prioridad de Heredia sobre todos los poetas del romanticismo hispánico; prioridad bien clara por cierto, si tenemos en cuenta que la obra importante de Heredia fue escrita entre 1820 y 1825, ocho o diez años antes de la entrada oficial del romanticismo en España. El estudio del profesor González se hace particularmente interesante en el capítulo IV, cuando examina de modo extenso y cuidadoso el contenido romántico de la poesía herediana, y en especial un punto presentado a futura investigación como es el de la relación o mutuas influencias que puedan existir entre Heredia y el poeta norteamericano William Cullen Bryant, el más afín a él entre los de su época en esta parte del mundo.

Se trata, pues, de un ensayo que—a pesar de cierta innecesaria repetición de las ideas, de un tono polémico y de una adjetivación poco escolar—plantea, y de hecho resuelve, muchos problemas relacionados con el carácter claramente romántico de la obra de Heredia, y ha de servir de necesario punto de referencia para el futuro estudioso de su poesía.

Versión en español, *The Romanic Review*, 47, (1956), 221-26.

EMILIO ALARCOS LLORACH. LA POESÍA DE BLAS DE OTERO.
OVIEDO: UNIVERSIDAD DE OVIEDO, 1955.

Entre los poetas de la postguerra civil española se destaca con caracteres propios y originales Blas de Otero. El autor de este trabajo, catedrático de Historia del Español de la Universidad de Oviedo, lo leyó como discurso inaugural del Año Académico 1955-56. Se trata, pues, de un estudio limitado, por esa circunstancia, a una reducida extensión, y a una forma expositiva de voluntaria síntesis. Sin embargo, estamos frente a un estudio concienzudo, bien organizado y expresado, a cuya lectura debemos el mejor conocimiento y la apreciación de lo que Otero significa en el panorama actual de la lírica española. Los polos opuestos de su poesía, según puede ya verse, oscilan entre un garcilasismo de buen gusto, pero que bien pronto se amaneró, y un tremendismo angustiado y espectacular, de igual modo amanerado. Entre ellos, como punto de apoyo, real o falso, una poesía de tono religioso, del que muchas veces participaron ambos extremos. Como hace notar el autor, "uno de los libros que en estos años vino a recordar que en poesía lo importante era la sinceridad del poeta fue "Hijos de la ira", de Dámaso Alonso, publicado en 1944 y que verdaderamente señala un rumbo nuevo a esa poesía inquieta y como desnortada. En ese ambiente, con la realidad del hombre como fondo;—del hombre con todos sus problemas, angustias y esperanzas—se nos aparece la poesía de Otero bien autónoma, distinguida por un acento de gran sencillez externa y de seria sinceridad en lo interior. Una poesía que no anda muy lejos de la de Unamuno—vasco también como el autor de *Angel fieramente humano*—con recuerdos a veces de Quevedo, o San Juan de la Cruz, o Fray Luis. Recuerdos que por otra parte no son otra cosa que ecos de la más escogida y noble tradición.

El discurso de Alarcos Llorach comprende dos partes de bien equilibrada proporción, en las que se estudia primero, el hombre y la obra, situando al poeta en su época y ambiente, y señalando la aparición sucesiva de sus libros; y después, la obra y la lengua con algunas consideraciones sobre el lenguaje poético de Otero; las llamadas "tonalidades del sentimiento," que el autor agrupa en cuatro rubros, a saber: ruina y soledad, ansia y luz, obstinación y violencia y por fin, remansos de sosiego; y páginas muy claras y justas sobre el ritmo y la sintaxis de estos versos. En todo, se trata de un buen estudio que nos presenta, sin pretensiones pero con claridad, la obra de un excelente poeta que por su originalidad y nobleza de expresión cuenta entre los más importantes de la lírica española de hoy.

**JOSE JUAN ARROM. EL TEATRO DE
HISPANOAMERICA EN LA EPOCA COLONIAL. LA
HABANA: ANUARIO BIBLIOGRAFICO
CUBANO, 1956.**

Muchos años lleva Arrom dedicado al estudio de nuestro teatro, y de esa dedicación ha venido dando pruebas, como son, por ejemplo, varios de los capítulos de su obra *Estudios de literatura hispanoamericana*, de 1956, amén de diversos ensayos y artículos sobre el propio tema. Toda ese estudio anterior aparece ahora en forma de un libro entero y verdadero que nos parece lo más completo que hasta el presente se ha escrito. Partiendo de un primer capítulo en el que se tratan muy interesantes aspectos de ciertas representaciones de carácter dramático en los años anteriores al descubrimiento, así en Tenochtitlán como en el mundo maya-quiché o en el Perú, titulado "el legado indígena", el autor hace un extenso y cuidadoso recorrido por toda la época virreinal y nos presenta el panorama del teatro en los siglos XVI, XVII y XVIII, tres épocas caracterizadas respectivamente por las primeras corrientes dramáticas; alborada, apogeo y ocaso del barroco americano; y por fin la era de los coliseos. Hay en toda esta obra un honrado y entusiasta deseo de destacar ese aspecto tan poco estudiado de nuestra cultura como es el teatro y que, si bien no ha sido ni es fundamental dentro de nuestras letras, está bien que se investigue y se comente, ya que es una forma de expresión literaria en un momento dado de la historia y, por tanto, no desdeñable. El teatro en Hispanoamérica tuvo su importancia en los tres siglos estudiados por Arrom y a él habremos de referirnos siempre que tratemos de presentar al mundo un panorama de nuestra cultura.

Con ese carácter de divulgación y al propio tiempo de feliz intento de valoración del género, la obra del profesor de Yale me parece de todo punto encomiable. El libro, claramente impreso y bien organizado, lleva una extensa bibliografía general y por países, y un índice de personas y de obras anónimas citadas en el texto y en las notas, que por cierto son numerosas y de la mayor utilidad.

Hispanic Review, 26 (1957), 257-58.

LA POESÍA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

No hace muchos días oí decir a un notable escritor norteamericano al iniciar una conferencia sobre el *Quijote* precisamente, cómo es útil muchas veces el regreso al lugar común, a lo muy conocido de un autor

o una obra literaria que, por serlo tanto, olvidamos o hasta casi despreciamos el deseo, muy legítimo desde luego, de trabajar en aspectos nuevos o menos trillados.

Todo ello se me ocurre al iniciar este breve repaso de la obra poética de Juan Ramón Jiménez para que sirva de advertencia a mis lectores. Lo que me propongo es eso, repasar, recordar, anotando al paso algunas observaciones que ciertos puntos de esa obra puedan provocar en mí, pero, tratando siempre de mantenerme cerca de lo ya establecido. Que si consigo que el lector y escritor lleguemos juntos al final de nuestro sencillo recorrido me dará por satisfecho y consideraré retribuido con largueza. Vamos, pues, allá.

Ha dicho J.R.J.: "La poesía española contemporánea empieza, sin duda alguna, en Bécquer." Que en efecto, es el nexo, el lazo de unión con el simbolismo y que es aceptado de inmediato en Hispanoamérica, de cuya poesía de fines del siglo XIX—Rubén Darío, sin ir más lejos—hay múltiples resonancias. Luego, o juntamente con él, entran las otras influencias, lo francés, Edgar Allan Poe, todo lo que constituye la base primera del modernismo. Pues bien: J.R.J. nace a la poesía bajo el signo de Bécquer, especialmente, aunque algunos otros nombres hallemos mezclados en la lista de sus primeras influencias, como son los de Espronceda, Silva y tantos más. Lo que ocurre es que de todos ellos es Bécquer el que más se acomoda a la inquietud del espíritu del poeta de Moguer, que ve en la delicadeza, vaguedad y lenguaje musical del de Sevilla el aire en que mejor respira. Además, ya por entonces, en esos años de su juventud, J.R.J. lee y aprovecha la lectura de los franceses (Verlaine, Samain, Rimbaud) y de algunos poetas alemanes (Goethe, Hölderlin), ingleses (Shakespeare, Shelley, Browning) o italianos (Dante, Petrarca, Carducci, D'Annunzio), sin olvidar los suyos, los españoles como San Juan de la Cruz, el Romancero, Góngora, Rosalía de Castro, y siempre, Bécquer.

Esa presencia está, pues, al comienzo de la obra de J.R. hasta en el nombre de *Rimas* (1902), libro escrito casi todo en Burdeos y, según palabras del poeta, como reacción a su modernismo y regreso a Bécquer, del que se había apartado temporalmente para seguir más de cerca la influencia de Darío y los modernistas—influencia que, como puede observarse, no dura muchos años aunque la encontremos más tarde en ciertos aspectos de su versificación y acento, según veremos. De todos modos, aparece así J.R. como uno de los primeros heterodoxos del movimiento modernista, según se ha dicho ya. Notemos al paso cómo las *Rimas* de Darío, de 1887, son claro indicio en el maestro de su lectura del poeta sevillano. Resumiendo, tendríamos que Bécquer, más simbolismo, más Rubén Darío con ciertos tonos o infratonos de algunos otros poetas modernistas, Silva por ejemplo, forman el primer acento de los versos de J.R.J. Más tarde, después de la delicada sencillez y melancólico sentimentalismo—que entonces se llamaba despreciativamente "decadentismo"—de sus primeros libros, seguidos de *Baladas de primavera*, *Jardines lejanos* y de toda la serie de

sus motivos pastorales, comienza por 1907 la evolución del poeta hacia un mayor lujo formal, con el reiterado empleo del verso alejandrino, las catorce sílabas modernistas. Porque si hay un "verso" modernista por antonomasia, ése sería el alejandrino; que si en nuestro Renacimiento es el endecasílabo, de origen italiano, el que se entra ya seguro en la poesía española con Boscán y Garcilaso, como poco después irrumpe en la francesa y en las demás, es el alejandrino el que caracteriza toda esta época a que me voy refiriendo. Con la notable diferencia de que este alejandrino del modernismo no era totalmente extranjero, ya que a lo largo de nuestros siglos XIII y XIV todo el mester de clerecía está escrito en esos versos, desde Berceo hasta don Pedro López de Ayala. El alejandrino, pues, no era nuevo en la poesía española. Lo que los modernistas hicieron fue vestirlo de ropajes lujosos, darle color exótico, sonoridades exquisitas, todo lo que se quiera; pero el verso de catorce sílabas, las "sílabas contadas", estaba allí, y si había permanecido muerto casi durante el Siglo de Oro y el neoclasicismo, fue resucitado por el romanticismo, en los espléndidos versos de la Avellaneda, y Zorrilla, y Mármol, y tantos otros. Bien. Digamos pues que es ese alejandrino modernista el que funciona ahora con gran eficacia en la obra de J.R.J., y que está en las *Elefías* (1907-1908) y en la mayor parte de los libros de verso escritos y publicados por nuestro poeta entre 1907 y 1913, del mismo modo que lo hallamos, aunque en menor número, en los de Antonio y Manuel Machado en sus famosos *Retratos*.

Pero ya también ha hecho su aparición en *La frente pensativa* (1911-1912) por ejemplo, el desgano hacia esa forma ornamental, y el regreso a una expresión poética más libre, camino hacia lo que el poeta llama poesía desnuda. La forma estrófica regular, el verso también regular, silábicamente contado—no me refiero desde luego a los octosílabos, eneasílabos y otras formas de versificación más afines a la corriente popular o tradicional, sino a la que llamamos culta—aparece después en ocasiones y sobre todo en un libro completo, los *Sonetos espirituales* (1914-1915) que, como ya se sabe, representa el fin de una época y un estilo en la poesía de J.R.J. Recuerda a este respecto nuestro poeta que durante los siete años que pasó en Moguer entre 1905 y 1912, se dedicó a la lectura de los clásicos españoles—"me nutrí plenamente de ellos", dice, y la fusión de todo, "vida libre y lectura, va determinando un estilo que culminaría y acabaría en los *Sonetos espirituales*". A su regreso a Madrid en 1912 trabaja en los *Sonetos* entre 1913 y 1915, y en *Estfo*, y termina la redacción de *Platero y yo*. Advuértase que estos sonetos no están escritos en el alejandrino modernista, en el que tantos poemas de este tipo se escribieron en España y en la América Española por esos años y antes, sino en el endecasílabo clásico del mejor Siglo de Oro, aunque dentro de un tono y una expresión lírica actuales.

El libro *Estfo* (1913-1915), al que acabo de referirme, publicado en 1917, presenta un J.R. cada vez afinado en lo esencial de su poesía, con

marcada predilección por la forma libre, aunque sin olvidar—de hecho están muy presentes en él—los versos octosilábicos. Y esa libertad de la forma poética, expresión cada vez más personal de su estilo, se desarrolla y adquiere la mayor importancia en el *Diario de un poeta recién casado*, compuesto en 1916 y publicado al año siguiente. Aquí es donde nos parece ver más clara la contemporaneidad de nuestro poeta, su originalidad, la audacia de imaginación, el arte de traducir literariamente estados de espíritu o emociones y sensaciones de toda clase. Aquí está el mar, sobre todo; aquel mar atravesado y descubierto por el poeta, y comentado en mil formas y maneras diversas, como diversas son sus olas y sus colores. Aquí está también la geografía de un país nuevo, los Estados Unidos, Nueva York, Boston, Filadelfia, Flushing de Long Island, expresados con la sensibilidad de un europeo español en breves estampas de tonos impresionistas. Y aquí, más que en *Platero y yo*, cuya edición completa se publicó ese mismo año, pero cuyo material había escrito mucho antes, casi diez años antes en Moguer, y en 1914 había aparecido en forma selecta en la Biblioteca Juventud; aquí, digo, está la novedad de la prosa ágil y nerviosa, iluminada por imágenes insólitas como los anuncios luminosos de la gran ciudad, y que por cierto son las que abren en España el horizonte de la vanguardia, de todas las escuelas poéticas de la primera postguerra. No hay que leer más que algunas de las impresiones de Times Square, de Washington Square, del *subway*, de los cementerios, de las gentes y el ambiente de la “América del nordeste” para comprender cuánto debe la actual poesía de lengua española a este libro clave de J.R., que es, como su propio autor lo declara, el primero de una época nueva en su obra; el que mayor influencia benéfica ha tenido en los poetas españoles y los hispanoamericanos, y que él mismo confiesa es su mejor libro, porque “me lo trajeron unidos el amor, el alta mar, el alto cielo, el verso libre, las Américas distintas y mi largo recorrido anterior”. Recorrido anterior que no hemos de olvidar, puesto que lo que en el *Diario* logra J.R.J. es realzar, perfeccionar, una originalidad que jamás estuvo ausente de su obra previa y que se continúa en los libros subsiguientes.

Eternidades es de esa misma época (1916-1917) y trae a la poesía de J.R. una preocupación que llamaríamos “intelectualista” (“Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas”), que sin embargo no es bastante a oscurecer la vena sencilla de sus octosílabos de raíz popular y tradicional. En este libro encontramos el conocido poema—historia de su camino poético—que comienza: “Vino, primero, pura, / vestida de inocencia”, y nos cuenta cómo su verso con el pasar del tiempo se fue adornando “de no sé qué ropajes”, para luego volver a la inocencia primera, a la total desnudez. Acaso no sea inoportuno señalar en este momento, a propósito del referido poema, y como dato de interés para el estudio de las relaciones y simpatías que con otras literaturas existan en su obra, el hecho de que el mismo parece ser versión desarrollada, perfeccionada, elaborada hasta sus

últimas posibilidades, de otro de W. B. Yeats recogido en su libro *Responsibilities*, de 1914, en su página 233, con el título de "A Coat". El poema de Yeats consta de diez versos a diferencia de los dieciocho del de J. R. J. y aunque, como digo, en el español la idea aparece ampliada y llevada a una más hermosa realización, no creo aventurado relacionarlo en su esencia con el del poeta irlandés. Acaso no sea todo ello más que una simple coincidencia, como tantas veces ocurre en literatura; pero no deja de ser interesante el hecho que apunto aquí, provisionalmente. J. R. ha sido lector de los poetas ingleses e irlandeses, especialmente de Yeats a quien ha traducido en ocasiones. Y resulta curioso por demás ver cómo un breve poema de Yeats que no me parece a mí de mayor importancia dentro de su obra general, haya quedado convertido por J.R. en uno tan hermoso, de tanta importancia de contenido que ya no podemos prescindir de él cada vez que tratamos de estudiar el proceso histórico de su obra. Y curioso es también observar a su lectura cómo ambos coinciden en esa manera de autocrítica, en este auto-ver de la propia obra poética, con insistencia en la idea de la desnudez del verso.

La línea de acendramiento, de busca de lo esencial del poema, se continúa en *Piedra y cielo* (1917-1918), que se inicia con una declaración, con el poema de dos versos: "¡No le toques ya más, / que así es la rosa!" También este poema es, en extracto, un programa estético sobre el que habría mucho que decir; ya que parece no estar de acuerdo con el constante retocar, re-escribir, variar que de su obra hace J.R. ¿Hasta qué punto es ese *ya más* lo final? O mejor dicho, ¿cuándo llegamos a ese *ya más* o *ya no más*? Indudablemente, para el poeta ese momento es apenas un punto en el tiempo, si tenemos en cuenta su concepto de la atemporalidad de su Obra, y cómo toda ella está en evolución constante, y cómo no la considera terminada nunca. Luego, ese punto del *ya no más* es un momento hipotético para llegar al cual hay que estar tocando el poema, como la rosa está pasando de semilla a tallo, de tallo a ramita, de ramita a botón, de botón a flor completa.

Dos libros más de verso, *Belleza y Poesía*, gemelos (1917-1923), publicados ambos en 1923, acentúan lo esencial de la obra de J.R. que vemos dirigirse cada vez más hacia lo íntimo y subjetivo, con ligeros toques de intelectualismo, y constante reflexión sobre esas dos palabras: poesía y belleza. Juntas las dos dan toda la clave de la preocupación juanramoniana. No se trata en él de la relación entre poesía y verdad, como en Goethe, o entre belleza y verdad como en Keats o en Emily Dickinson, sino de la belleza y la poesía que con el amor, la mujer, la muerte, han sido los temas capitales de toda su vida. Entre todos ellos, la muerte, por ejemplo, esa muerte que encontramos tan repetidas veces en esos dos libros, tiene en el conjunto de su obra condición de constante actualidad. El ha dicho: "Mis tres presencias: el desnudo, la obra, la muerte". A veces recordamos, por la suya, la muerte de Rilke. Siempre juntos, como una idea fija, hasta ser en el poeta español casi una obsesión. Pero ahora podemos ver cómo

esa obsesión de la muerte de los demás —sería curioso repasar el número de poemas de J.R. escritos con motivo de otras muertes—, no es sino un espejo de su propia muerte imaginada, de su casi diálogo con ella. Y ahora también vemos cómo esta Obra total del poeta de Moguer podría ser un triunfo no de la muerte d'annunziana, sino sobre la muerte; el triunfo de la belleza y la poesía; el último triunfo de lo permanente sobre lo temporal y perecedero.

Canción, publicado en Madrid en 1936, es un hermoso libro de 431 páginas en el que el autor, con la asidua colaboración de su esposa, cuya presencia advertimos en todos estos volúmenes, recoge muy cuidadosamente—lo que da al mismo un carácter de definitivo en la totalidad de su Obra—419 poemas de diversa extensión, pero todos ellos unidos por el tono que podríamos llamar cantado, y rítmico. Lo forman poemas escogidos entre los de toda su producción anterior, y aun algunos que aparecerán en libros futuros. Y a propósito del tono de este libro podría destacarse aquí un aspecto de la poesía de J.R. que es el de su sabor popular. En la tradición de los grandes poetas españoles de todos los tiempos, no hay en J.R. sólo poesía, digamos, culta. Desde su primer principio hasta este momento, las dos corrientes, la culta y la popular se ven entremezcladas y, como ocurrió en Lope de Vega y en Góngora por ilustres ejemplos, y ha ocurrido siempre en España, ambas corrientes juegan a separarse o a unirse, se superpone la una a la otra, a veces parece ahogar ésta a aquélla; pero no es así: que sale de ella la otra—culto o popular—recién nacida de nuevo. Y si es la popular, en J.R. es la voz de su copla, el estribillo, fresco, gentil, con la cara recién lavada con agua fresca, que se le pone enfrente a la otra y le asegura de su presencia.

Además de lo que llevo dicho y de muchísimo más que pudiera decirse de este libro verdaderamente ejemplar, *Canción* ofrece un interés especial, ya que en él J.R.J. presenta el proyecto general para la organización y publicación de toda su Obra bajo el título de *Unidad* (desde 1895) dividida en tres secciones. Verso, Prosa y Complemento y cada una de ellas subdividida en diversos títulos. La sección de verso, que es la que por el momento nos interesa, va separada en Romance, Canción, Estancia, Arte menor, Silva, Miscelánea y Verso desnudo, de cuyas secciones sólo se ha publicado hasta ahora *Canción*. Hay que insistir en la importancia de este programa, que señala el camino al futuro compilador y al estudioso de la obra general de J.R.

Este año de 1936, con el comienzo de la Guerra Civil española y el segundo viaje del poeta—ahora con su esposa—a América, es la fecha final de otro libro, compuesto entre 1923 y 1936, pero que no se publica sino diez años más tarde, en Buenos Aires. Es *La estación total*. En él continuamos con un J.R. cada vez más acendrado en su pensamiento, desde luego; pero cuya expresión lírica parece ir adquiriendo cierta amplitud como de elocuencia y tono mayor. Aparecen en este libro, junto a poemas y canciones breves, otros que no lo son tanto, mayores en extensión, diríamos que escritos en voz más alta. No es que el poeta

haya regresado a las formas aquellas de 1907, de ninguna manera. La forma sigue siendo, ahora, el verso más libre bien en asonantes irregulares, bien sin rima. Pero lo que da a estos poemas ese cierto carácter elocuente que yo les advierto es su ímpetu, la reiteración de vocablos y aun de versos enteros, el ritmo interior que aparece más espontáneo, su—¿podré decirlo?— su clima romántico tan evidente aquí como en épocas anteriores, sí; más que ahora ha adquirido una mayor franqueza y libertad, está menos contenido y limitado. Ejemplo bien característico de ello son las tres estrofas prosificadas de *Espacio*, la primera de las cuales apareció en verso en 1943. Este extenso poema repleto de recuerdos, de vida pasada y presente, está todo él pensado en tono mayor y lo tengo por un gran grito de afirmación, como una nueva oda a la alegría de estar, de ser en el mundo, y dentro del amor. Recordemos estos versos de su primer fragmento, escrito en La Florida entre 1941 y 1942: “. . . Amor / contigo y con la luz todo se hace, / y lo que hace el amor no acaba nunca!”

Ese tono me parece que se continúa en todo el resto de la obra de J.R. hasta el presente, en cariñoso contacto con las formas más sencillas y esquemáticas que aquí y allá aparecen en todos sus libros, o en la presencia del romance, como en sus *Romances de Coral Gables*, librito compuesto entre 1939 y 1942, publicado en México en 1948 y que al presente está incorporado a su nuevo libro *En el otro costado* (1936-1942) que forma parte de la *Tercera antología poética* recién publicada. Véase, pues, que nuestro poeta no abandona sus formas tradicionales—y el romance lo viene cultivando desde sus primeros años, como los que encontramos en *Rimas de sombra* (1898-1902). Pero lo que en aquellos tiempos ya lejanos era sensibilidad a flor de piel, nostalgia, imprecisión romántico-simbolista, se convierte con el pasar del tiempo, y al llegar a estos de Coral Gables, en cosa bien diferente: la expresión, acaso la más evidente, del panteísmo del autor, de su absoluta identificación con la naturaleza—colinas, árboles, agua, pájaros; un panteísmo por el que podríamos dar a toda su obra el título de “paisaje de un alma”, y en el cual la realidad objetiva, la de los sentidos—ver, oler, oír, tocar, gustar—parece vivir sólo en función con el yo totalizador, transformador, dominador, de su circunstancia. La emoción del paisaje parece entregárnosla J.R.J. por medio de símbolos, como antes; con aquel simbolismo bebido directamente en Verlaine y Samain, y reducido a lo esencial por su contacto con lo más “desnudo” del verso de Rubén Darío, del que nuestro poeta supo tomar lo esencial también, desechando oportunamente las glorias pasajeras del modernismo exterior. Recordemos que Rubén Darío ha escrito un verso inmortal: “De desnuda que está brilla la estrella”. Y esa desnudez, y ese empeño por llegar a lo desnudo del verso ha sido la constante preocupación, el blanco a que ha apuntado siempre el poeta de *Eternidades*. Véase pues, cómo un comienzo tal iba a producir, por obra y gracia de una dedicación, de una voluntad heroica hasta el egoísmo, de una inteligencia, de una sensibilidad, la expresión más

acabada de lo que podemos entender por Poesía. Y poesía, además, superadora de modas y de escuelas. Suya en sí. Recuerdo una frase del poeta: "Cuando el modernismo, el imaginismo, el surrealismo por ejemplo producen un gran poema (y lo han producido, lo siguen y lo seguirán produciendo) dejan de llamarse surrealismo, imaginismo, modernismo y se llaman otra vez poesía". Con ello se junta aquel aforismo tan conocido de su *Segunda antología poética*: "Clásico es únicamente, 'vivo'." En esa vivencia de la obra, en esa lucha constante por hacer de ella una cosa viva, es decir, clásica, pocos poetas ha habido que se igualen a J.R.J. La Obra en lucha contra la temporalidad, contra la anécdota. En lucha aún con la muerte; superadora de ella y su dominadora, por estar integrada ya en las esencias de la total naturaleza y del ser absoluto.

Como la de todo verdadero creador, la poesía última de J.R. ha ido subiendo de tono, de importancia; se ha ido haciendo cada vez más trascendental. El poeta comienza haciendo versos para dar salida a su sentimiento, para contar su impresión de lo que es la circunstancia física y emocional que lo rodea o que dentro de él está, y que es su vida. Pero esa vida, cuando el poeta la vive en función de eternidad, cuando el vivir no es sólo eso, vivir, sino trascender lo vivido, eternizar el momento por medio del poema, fundir lo temporal con lo eterno para que esta obra suya humana se vierta sobrehumanamente en la eternidad—y notemos que esta palabra "eternidad" está presente siempre en los versos y la prosa de J.R. hasta el punto de ser uno de sus motivos principales—esa vida, digo, no puede producir otra cosa que la organización de todo un sistema filosófico o religioso. En J.R.J. la constante preocupación por la belleza como idea esencial, ha evolucionado hasta convertirse en un concepto religioso, coincidente con una idea de la divinidad, de un Dios "posible por la belleza", como él dice. Su último libro publicado, *Animal de fondo* (1949), y que con el título más general de *Dios deseado y deseante* se incluye en la *Tercera antología poética*, representa en esta Obra la culminación de todo un proceso de búsqueda de lo religioso que, según él mismo nos dice, aparece en tres etapas de su vida y su obra: como entrega sensitiva, primero; como fenómeno intelectual, después; y por último como realidad, "hallazgo de lo verdadero suficiente y justo". Se trata de un dios de la belleza, especie de religión de lo bello y poético total que en él estaba desde el principio, pero cuya conciencia se le ha ido entregando o revelando, no únicamente como poesía o como belleza, sino como un concepto mucho más profundo y total: un dios suma de amores y adoraciones interiores y exteriores. Una palabra que ya es conciencia absoluta del dios de su vida y de su obra. Preocupación metafísica consciente que, según el mismo poeta afirmó una vez, empezó para los jóvenes de entonces en Miguel de Unamuno, como en Rubén Darío "empezó nuestra conciencia preocupación estilística", y "de la fusión de esas dos calidades, esas dos grandes diferencias, salta la verdadera poesía nueva". A esto ha llegado J.R. por un proceso lento

y constante del que la frase de Goethe que escogió como lema es bien significativa: "Como el astro, sin precipitación y sin descanso".

A los jóvenes estudiosos de la obra de J.R.J. entrego estas notas. Si alguna de ellas puede servir para avivarles la curiosidad, desarrollándolas, modificándolas o contradiciéndolas, ya me tendré por recompensado del trabajo que puse en escribirlas.

La Torre, (1957), 301-10.

**GRACIELA PALAU DE NEMES. VIDA Y
OBRA DE JUAN RAMON JIMENEZ.
MADRID: EDITORIAL GREDOS, 1957.**

Aunque Juan Ramón Jiménez haya afirmado que su vida no importa en relación con su Obra y que es ésta la que puede estudiarse sin entrar en la consideración de aquélla, he aquí un libro dedicado primordialmente a darnos un retrato afectuoso, comprensivo e imparcial de la figura del poeta de Moguer. Este empeño lo logra Graciela Palau de Nemes de modo admirable. No quiere esto decir que la autora haya pasado por alto la valoración y explicación de ciertos aspectos de la poesía de J. R. J. siguiendo para ello la línea cronológica de sus publicaciones, y deteniéndose a veces a señalar el carácter de algunas de ellas en función del espacio y del tiempo. Pero en todo este libro lo que destaca más, y en último extremo lo que le da importancia verdaderamente excepcional es la presentación del detalle biográfico, gracias a lo cual podemos seguir el camino vital del poeta con sus viajes, sus estancias en el extranjero, sus amistades, sus revistas, sus polémicas, sus épocas de enfermedad y de salud; todo ello, claro está, girando sobre el eje fundamental de su existencia que es la poesía.

Para esa labor—realizada a través de varios años con incesante fervor—Graciela Palau de Nemes ha contado con la amistad de J. R. J. y de Zenobia, a quienes conoció en la Universidad de Maryland en 1944. Por ellos ha tenido acceso a los archivos del poeta, que se conservan ahora en una sala especial de la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico. Nuestra autora ha sabido espigar en esos papeles, cuya importancia es esencial para el estudioso, no sólo de la obra de J. R. sino de toda la poesía española contemporánea; ha visto primeras ediciones, recortes de prensa, folletos, artículos diversos, variantes de poemas; y sobre todo, y en varias temporadas, ha contado con el consejo, la aprobación, la rectificación de datos erróneos, la aclaración de puntos dudosos hechas por J. R. y de manera especial por su esposa, fiel guardesa de recuerdos de toda una vida, a la que se entregó totalmente, y de cuya dedicación es testigo Graciela Palau de Nemes que estuvo cerca de Zenobia en las últimas semanas y hasta el momento de su muerte.

De singular interés en este libro son los capítulos primeros, que se

refieren a la infancia, adolescencia y juventud del poeta en su ciudad natal, en Cádiz y en Sevilla. En general, repito que sin negar el valor que el estudio de la obra literaria tenga en él, el libro es fundamental en lo biográfico. Hasta ahora, nada se había escrito de tal carácter y por ello ha de ser ya fuente imprescindible para el estudioso de J. R.: que a riesgo de contradecirle, o más bien, difiriendo de su opinión, mucha luz y mucho realce pueden dar a un poema particular las circunstancias, felices o adversas en las que fue escrito; que el poeta, como hombre, no puede estar separado de su realidad histórica, de su vida.

El libro, ilustrado con muchos retratos en fotografía y dibujos, está además avalorado con una copiosa bibliografía en la que se incluyen papeletas de las obras de Juan Ramón Jiménez en orden cronológico de primeras ediciones; las traducciones de la obra de Tagore; una lista de la obra inédita según ha sido anunciada en algunos casos por el poeta; los prólogos a libros de otros autores; traducciones de Jiménez a otros idiomas; su colaboración en revistas y periódicos; y libros o tesis sobre él y algunas papeletas más, todas de gran interés.

Puestos a indicar algún reparo a esta obra, cabría tal vez señalar la indudable precipitación con que algunos capítulos—sobre todo los finales—parecen haber sido escritos; opinión que comparte la propia autora, explicando las circunstancias en que lo fueron; y ya en lo puramente literario, ciertos descuidos de lenguaje o falta de equilibrio entre diversas partes del libro; o bien los detalles acaso excesivos, en una obra de esta naturaleza, de la enfermedad y muerte de Zenobia en el Hospital Mimiya de Río Piedras. Nada de eso, sin embargo, aminora, a mi juicio, el mérito indudable de esta obra. Su autora, con un notable sentido de la justicia, de la imparcialidad, de la rectitud, ha logrado salir airoso de muchas dificultades que las relaciones de Juan Ramón Jiménez con algunos de sus contemporáneos le presentaban, y ha logrado un estudio muy completo—y en este aspecto definitivo—de la vida y la obra del “andaluz universal.”

Hispanic Review, 26 (1958), 247-48.

LOS VERSOS DE PALES MATOS *

Cuando terminamos de leer este libro, admirable edición hecha por la benemérita Universidad de Puerto Rico, y que representa la suma poética de Palés, de 1915 a 1956, lo primero que se nos viene a la mente es esto: la excelencia de toda esta obra poética que, así unida, resalta brillantemente entre la de sus compañeros de generación, y la injusta

resonancia que en el mundo literario de muchos años tuvo su poesía llamada "negra", en detrimento de la otra. Quiero decir—y me hago eco aquí de unas palabras de Gustavo Agraít que cita Federico de Onís en el prólogo del libro que comentamos—"que muchos han llegado a pensar que Palés no ha hecho sino este tipo de poesía [los versos negros], cuando la verdad es que lo más fino y logrado del arte poético palesiano no tiene nada que ver con tuntunes, tambores, danzas o pieles negras ni de ningún otro color. . ." Quiero decir que, si bien los versos negros de Palés son y serán del más alto valor como expresión de un modo, y ejemplos de ritmo, gracia, color y ambiente—nadie ha podido superar aquella "Danza negra"—en el conjunto de esta obra no ocupan sino un capítulo, brillante, sí, pero no el único. Y que el resto de esa obra excelente, desde los sonetos con que comienza el libro, sonetos en clásicos endecasílabos, o en modernistas alejandrinos, hasta los dos poemas con que termina, especialmente ese maravilloso poema "El llamado. . ." que considero entre los más importantes que se haya escrito en nuestra América, es de una constante, de una firme calidad que se ha ido alquitarando a lo largo de los años pero sin perder su carácter primero y original.

La poesía de Palés Matos está desde luego inserta en el aire de su tiempo, es decir, en el postmodernismo, en el que todos nos movemos y estamos. A veces, la ironía sentimental que observamos en López Velarde y más claramente en Luis Carlos López. La provincia, el pueblo, el suceso diario, que en él son "la goleta en el puerto, sosegado", "los caballos que huelen a maleza", el olor a brea que le trae el puerto, la "paz de reloj de sol y tinajero; / de mediodía sobre plaza vieja". Otras veces, qué honda y tranquila la voz de pesadumbre de un admirable "Nocturno", de un definitivo "Claro de luna": "En la noche de luna, en esta noche / de luna clara y tersa, / mi corazón como una rama oscura / salta sobre la hierba". Otras veces será la isla, lo isleño, fusión de Atlántico y Caribe, del mar del norte con el del sur, en los "Aires bucaneros" y la "Canción de mar", o la presencia de lo antillano—medio en broma y medio en serio—de la tan conocida "Canción festiva para ser llorada".

Hay en este libro, por suerte, una como feliz continuidad que no es monotonía, arte sin evidente artificio, melancolía sin sensiblería. Hay en él también, muchas veces, ilustrándolo todo, aquí y allá, la presencia de lo poético más puro (vuelvo a mi poema preferido, "El llamado. . ."), "La búsqueda asesina", "El gallo", ese "botonazo de luz / luz amarilla, luz roja. / En la contienda, disparo / de plumas luminosas", que yo junto en lo plástico a alguno de los gallos pintados por el cubano Mariano.

Insisto, y termino. Un gran libro, total, claro, universal y personal, de ahora y de siempre, que honra a un poeta, a una lengua y a un país. Luis Palés Matos, puertorriqueño y eterno español de lengua. Hombre de tierra y cielo, de isla y mar.

NOTA

* Sobre: Luis Palés Matos. *Poesía 1915-1956*. Introducción por Federico de Onís. San Juan, Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1957, 305 págs.

NUEVOS POEMAS DE BOUSOÑO *

No es nuevo el nombre de Bousoño. Ya desde su primer libro de versos, *Subida al Amor*, de 1945, pudo apreciarse la presencia de una voz original y seria alzada en el conjunto de las otras de la postguerra española, voz que ha ido asegurándose en varios libros más hasta el que publicó en 1953 con el título de *Hacia otra luz*. Al lado de su poesía, Bousoño cuenta con una labor de crítico de la de los demás, como el excelente estudio sobre Vicente Aleixandre, o el libro escrito en colaboración con Dámaso Alonso *Seis calas en la expresión literaria española* o su *Teoría de la expresión poética*, una de las obras de interpretación estilística más originales y acabadas que se han escrito recientemente en España.

Tras todo eso, que ya es mucho y muy notable, Bousoño acaba de publicar en "Insula," en muy pulcra edición, su último libro de versos. Yo no sé—nunca se sabe a ciencia cierta lo que la posteridad pueda decir de una obra literaria—qué lugar le tiene reservada la historia a este libro. Pero sí sé que hoy por hoy debe contarse como uno de los mejores de la poesía española contemporánea. Porque la de Bousoño es poesía de la necesaria, de la fundamental, de la que no busca efectos ni de fondo ni de forma; porque es tan anterior como a veces una rima de Bécquer o un Nocturno en alejandrinos de Rubén; tan presente como un diálogo con Dios de los de Unamuno, arrebatado y seco de sol de Castilla, o con el otro dios con minúscula, el que discurre por los últimos libros de Juan Ramón Jiménez. Estoy citando ecos en la poesía de Bousoño. El eco nada más. Todo lo otro es suyo. La voz, el acento, el ansia de trascender, la pregunta insistente que se hace el poeta a sí mismo o que, atrevido, dirige a Dios: "Nosotros los cargados de preguntas / los padecidos de pregunta y sueño / tal vez no merezcamos tu presencia / final, tras la jornada que termina". Como la de Antonio Machado, la poesía de Carlos Bousoño se me atoja toda ella hecha a base de elementos permanentes y no notamos en ella—no lo noto yo, al menos—ni retórica ni literatura. Si, por ejemplo, en lo más "construido" de ella, sus poemas en alejandrinos de indudable prosapia modernista (y qué actual es todo eso y qué presente está en nuestra poesía), hay una forma bien cincelada y pensada y deseada, lo

de dentro es tan esencial que obliga a la forma a doblegarse a ello, a convertirse en necesidad. Por eso puede el poeta decir con absoluta libertad dentro de sus límites: "Sólo a ti, pena mía, sólo a ti por quien peno / sólo a ti por quien algo mayor que yo daría". Y sólo así también puede reducirse al sencillo heptasílabo: "La noche me consuela / y el aire inmóviles. / Todo callando vela / lo que vendrá después".

No se piense por lo que llevo dicho que este libro de Bousoño es un libro trágico. No. Inquieto, sí; inquietante. Con la inquietud de quien siente a Dios tan dentro de sí, que en Él vive y respira y ama. Porque, sobre todo, *Noche del sentido* es un gran libro religioso. Con sus paréntesis de amor, de primavera. Y con una presencia de España, de Castilla bien cernida en la luz de la meseta.

Revista Hispánica Moderna, 24 (1958), 217.

NOTA

*Sobre: Carlos Bousoño. *Noche del sentido*. Madrid, Insula, 1957, 111 págs.

LUIS PALES MATOS

Recuerdo bien, señoras y señores, que hacia el año de 1927 uno de los diarios más reaccionarios de la Habana publicaba semanalmente una página de literatura de vanguardia. Paradojas como ésta se dan en todas partes y en las mejores familias. El caso es que aquella página, dirigida por José Antonio Fernández de Castro, a quien la literatura y la crítica de mi país debe muchas cosas buenas, resultó como la bandera de la revolución que en las letras primero y en la política después iban a agitar muchas manos jóvenes y despiertas. Y fue precisamente en esa página literaria donde apareció cierto domingo un poema titulado "Danza negra". ¡Qué cataclismo! ¡Que profundo terremoto produjeron en nuestros poetas aquellas palabras de ensalmo y magia:

"Bambú y calabó
calabó y bambú,
el gran Cocoroco dice to-co-to
la gran Cocoroca dice tu-cu-tu."

El mundo desconocido de Fernando Póo, de las islas de Africa, los nombres sonoros que parecen casi increíbles, todo eso nos lo traía como de regalo un poeta puertorriqueño que se llamaba Luis Palés Matos (también nombre eufónico, o para decirlo, que suena bien, ¿verdad?) Se ha escrito antes y después de él mucha poesía de ambiente afroantillano. La han escrito gentes como Tallet, y Guirao,

Ballagas y hasta nuestro compañero José Antonio Portuondo. La han escrito muchos otros más; y de todo ello ha surgido uno de los más grandes entre los poetas cubanos, el entero Nicolás Guillén. Es cierto. Lo que sin embargo deseo yo hacer constar esta noche, a guisa de homenaje y saludo al poeta que con tanto gusto recibimos en esta Casa, es la profundísima impresión que sus versos negros, y en especial su *Danza* produjeron en mi generación. Y aunque muchos de nosotros no escribimos nunca poesía de tal color, y nos mantuvimos al margen de tal modo o tal moda, todos sin excepción sentimos en nosotros el poder extraño de aquellas palabras. Luis Palés Matos nos dejó para siempre en los oídos el ritmo y el son maravilloso de su gran Cocoroco. Bien venido, pues, el gran Cocoroco de la poesía antillana.

1950. Palabras pronunciadas en el homenaje al poeta en la Casa Hispánica de Columbia University.

LUIS PALES MATOS

Hace poco tiempo escribí para *La Torre*, la revista de la Universidad de Puerto Rico, algunas palabras de elogio con motivo de la publicación de las *Poesías* (1915-1956) de Luis Palés Matos. Decía en ellas lo que me permito reproducir aquí porque la emoción del momento no creo que me dejaría la palabra serena para decir otra cosa. Y esto es lo que entonces escribí:

“Algún día se verá—ya es posible verlo por la lectura de este libro ejemplar—, cómo en el cielo del postmodernismo hispanoamericano habrá que contar siempre con la estrella de Luis Palés Matos. Adviértase que hay al frente de esta colección una fecha: 1915, alrededor de la cual parece moverse la poesía de aquel grupo de hombres que veían “agónico el cisne” de los lagos anteriores, y que se iban familiarizando con otros mundos más cercanos, el pueblo, lo menor, lo íntimo. En todo eso se mueve Palés con gracia y elegancia isleñas.

Muchos años, creo que desde 1926, en que se publica su poema, “Pueblo negro” o, posteriormente, su famosa “Danza negra”, el nombre de Palés ha estado asociado casi exclusivamente a ese movimiento que conocemos con el nombre de poesía afroantillana, entre otros. Muy bien, porque no hay duda de que algunas de las más perfectas realizaciones del género las escribió este poeta puertorriqueño. Pero aquel ritmo, aquellos nombres exóticos, aquel “tuntún de pasa y grifería” como que nos ahogó la otra voz de Palés, la más honda, la que decía en versos maestros de orden y fijeza cosas de su reino interior, al paso que miraba “la danza de las horas” con ojos melancólicos, y a veces con un guiño picaresco de hombre que se sabe de memoria todo el arte de vivir, junto a un arte de escribir bien

aprendido.

En la composición de este libro—decía yo entonces—con su estudio preliminar de Onís, tan certero como siempre, se advierte el paso del gusto del poeta, alternando lo de dentro con lo de fuera, un reino interior y un reino exterior, ambos de gran belleza. Y todo ello, para llegar a su final, presidido por el maravilloso nombre de Filí-Melé, “perdida y ya por siempre conquistada”, y a uno de los poemas más hermosos de nuestra literatura hispanoamericana, “El llamado”, que me leo muchas veces y no me canso de leerlo y de darle gracias a Palés por habérmelo escrito, dejado en estas luminosas páginas de su gran libro”.

Ahora, al sorprenderme dolorosamente el cable con la noticia de la muerte de Luis, mi gran amigo, mi admirado amigo, veo que aquel verso suyo “Me llaman desde allá. . .” ha adquirido ya toda su significación. Porque ya el “emisario solícito” ha regresado con su oculto mensaje hasta su puerta, y no ha habido más que abrísela y dejarlo pasar. El llamado:—sustantivo, participio, ¿quién lo sabe?—y después de todo, ¿qué más da? Lo cierto, lo real, lo doloroso, es que Luis Palés Matos se nos ha ido a contestar esa llamada, y a hundirse en la eternidad; y nosotros nos hemos quedado un poco tristes por su viaje, y un poco más ricos—mucho más ricos—con su libro.

La Prensa, New York (26 de febrero de 1959).

ROUNDUP OF SPANISH NOVELS*

The publication in English of Baroja's *The Restlessness of Shanti Andia* is significant, inasmuch as the last of his novels translated to English appeared in London, in 1931. To my knowledge, in this country exist eight of his novels in translation, but none after 1928. It is also important because of the visit to the Spanish writer by Mr. Ernest Hemingway shortly before the former's death, and his recognition of the role Baroja played in the development on modern European and American novel. It is worthy of note that amongst his group—the so-called “generación del 98”—Baroja was the one whom constantly took his characters, his “men of action” out of Spain, to have them wander, travel all over the world. His characters are not only Spaniards, but French, German, English, Russian, Polish, and a gamut of international adventurers, revolutionists, nihilists, men and women of love and hate.

As Mr. Anthony Kerrigan puts it in his most interesting but somewhat uneven study on “The World of Pío Baroja” at the beginning of this handsome book, “there are two Barojas: the universal Castilian and the Basque”. Each one distinguished by a

different accent. Only that there may be added a third one, which is the traveller, the wanderer, so well pictured in Shanti Andia. He himself will tell us in the novel: "I must speak about myself, it is inevitable in memoirs". And this phrase could very well be applied to the entirety of Baroja's work, which appears to me, as a sort of "Song of Myself". That is why all his novels, as well as his essays, and chronicles, are always a mirror in which the figure of Baroja appears.

Shanti Andia, the Basque sailor, became involved in slave trade, a rebel against his superiors, a wanderer of The Seven Seas, but nevertheless sentimentally attached to his country, his mother and his girl, Mary. He goes back to them inevitably, and the book ends with the final happiness of the sailor ashore, telling and retelling endlessly of his adventures, always dreaming about "his gallant riggings, white sails, haughty frigates, with prows on high and a figure head on the cut water. . ."

Mr. Kerrigan's translation is careful and imaginative. Minor alterations in the Spanish text, or the omission of a paragraph here and there are not of much relevance; and we read the book with the same pleasure as the original taking in consideration that a translation is always an effort—so well accomplished in this case—to pass to another language the spirit of the original. Mr. Kerrigan has included in his book two of Baroja's short stories, brief, sharp, full of suspense: "The Cabbages in the Cemetery" and "The Abyss", good examples of the author's mastery in the genre, and some pages of essays. Besides, we are lucky to be able to read here in a fine translation that fantasy of the Basque country, "The Legend of Juan de Alzate", written in dialogue form, in which the folklore and the mythology, so intimately related to the spirit of the rivers, the trees, and the night, is presented in a story full of imagination and poetry.

One of the most interesting facts about current Spanish literature is the extraordinary development of its novel and poetry, the latter being one of the most serious, rich, restless and mature in the European production of the late years. As for the novel, Camilo José Cela, José María Gironella, Carmen Laforet, Juan Goytisolo have been translated in this country recently. To them we can add the name of José Luis Martín Descalzo, of whose novel *God's Frontier* Harriet de Onís offers us a notable English version. May I take this opportunity to mention the important work Mrs. de Onís has done for several years as a translator of Spanish American and Spanish books, both old and modern. To that impressive list we can add Martín Descalzo's novel. Here we come to the book of a young Spanish Jesuit priest already known in his country for his poetry and prose. With his "God's Frontier" Father Martín Descalzo approaches a problem of actuality in contemporary European literature, seemingly under the influence of Bernanos, particularly. He does not deal with a type of "pious" literature, for as the author himself warns us in his letter to the publisher:

"My novel is certainly constructive, but it has been made in this earth which unhappily, is not 'suitable for minors'. Shall I be blamed if some of the pages of this work bleed or sizzle?"

The book tells us a story of Renato, a young railroad switchman, who, without being a too religious person, sees himself involved in a series of miracles. It is the case of a man driven by God against his own will, and a man struggling against God, yet doing God's will because he cannot do otherwise. The novel, depicting Renato's life amongst his fellow villagers, all in the tragic atmosphere of a merciless drought, is drawn by a strong and firm hand. The strange situation of young Renato becomes so utterly unbearable that the villagers, unable to stand that presence of the super natural finally decide to kill him, and return to normal life. But God's designs are different, and on killing Renato, the miracle man, a last miracle is performed, that of the rains, that seem to pour out of the crushed head of their victim.

The dialogue, short and exact; the brief descriptions, above all the atmosphere of intense anguish and the existence of the supernatural in the village give this novel a definite outstanding value in Spanish literature today. And the impeccable translation will give the American reader a new and different approach to such literature, as written by a young priest belonging to the group of those non-conformists, thanks to whom a revival of true religious feeling in Spain can be expected.

It would not be fair to place Anne Sinclair Mehdevi's *Don Chato* in a roundup of Spanish novels, inasmuch as it is a different type of book. By that I mean, it is not a novel written, like the two others previously reviewed, by Spanish novelists of signification, and translated into English but a novel written by an American author although the atmosphere, and the characters are Spanish, like some novels of this sort published lately. Mrs. Mehdevi's book is a pleasant one to read, although the narrative form makes it somewhat monotone. The conflict that comes from an illusion of fortune, or an obscure longing for adventure by the hero, and his friendship with an American lady tourist, does not have enough power to be of great interest; only at the end we find some moving moments and see the paradox of Don Chato's sudden death when he is about to renounce all his dreams and to come back to reality. The frequent use of Spanish words like *médico*, *ay* (written *aiy*), *teniente*, *hola*, etc., are far from adding "atmosphere" to the book, but seem to detract from it. On the other hand the affection the author shows for Spain due to her being born in the Phillippines and her long time residence in Majorca, gives her a warm approach to the characters she sympathetically writes about.

NOTA

*Eugenio Florit ha indicado que no posee el original en español de este texto.

**SALOMON DE LA SELVA. EVOCACION DE
PINDARO. SERAFIN QUITIÑO Y ALBERTO
ORDOÑEZ ARGUELLO. TORRIDO SUEÑO. ERNESTO
MEJIA SANCHEZ. CONTEMPLACIONES EUROPEAS.
SAN SALVADOR: MINISTERIO DE CULTURA, 1957.**

En muy pulcras ediciones, el Ministerio de Cultura de El Salvador publica los libros premiados en el Certamen Nacional de Cultura celebrado en dicho país en 1955. El primer premio fue otorgado al libro de Salomón de la Selva—recientemente fallecido—escrito, según reza su portada, “para celebrar la victoria de Mateo Flores en la carrera de Maratón de los Segundos Juegos Deportivos Panamericanos, celebrados en México en marzo de 1955, y para conmemorar el primer cincuentenario de la publicación, en 1905, del libro *Cantos de vida y esperanza* de Rubén Darío”. Se trata de un largo poema de treinta y cuatro mil seis versos en el que el conocido escritor centroamericano utiliza toda su gran cultura para celebrar, en formas y modos de la poesía griega, dos sucesos contemporáneos de índole tan diversa como los ya mencionados. En un alarde de erudición y de elevado acento canta el poeta de hoy sus asuntos, y sin perder su tono universal, sabe decirnos en sus versos el otro más cercano de la tierra de Popol Vuh y de Rubén, entreverado de la tradición cristiana. El poema, a pesar de su diversidad, tiene unidad y trascendencia; y dentro de un estilo muy personal del autor, es un canto en el que exalta los valores de la cultura de su pueblo.

El segundo premio del certamen correspondió, dividido, a dos libros de singular valor. Uno, *Tórrido sueño*, tiene la originalidad de estar escrito por dos poetas amigos que, como ellos mismos advierten en su “carta en la arena” al lector, aprovecharon “la ventaja del contrapunto que ofrecen dos temperamentos distintos, identificados por la misma emoción, diferenciados por ciertas maneras de expresar y por determinadas actitudes ante las cosas”. De ahí, de esa diferenciación, que cada poema de los que forman el libro, lleve al pie las iniciales de su autor; que se juntan, a veces, para firmar un poema. También aquí encontramos una feliz combinación de elementos de la cultura indígena y de otros procedentes del folklore de raíz española, como, por ejemplo de esto último, un encantador poemita casi en glosa “Ya viene el agua por la sabana”, en pentasílabos asonantados. Y si se añaden en esas formas o modos algunos sonetos de la mejor factura culta, o unas “décimas del mes de marzo” claras y bien bordadas, se comprenderá el acierto del jurado al premiar a estos poetas cuya obra

me parece hermosa y madura.

La otra mitad del segundo premio le fue otorgada a Ernesto Mejía Sánchez por sus *Contemplaciones europeas*, obra de singular madurez poética. He aquí los versos de un viajero poeta que se detiene en lo esencial y busca sólo "el poco amor del mundo", encontrado, a veces, en el hermoso poema "Hoja de abril", o en la serie de "Los desvelos" o en tantos más. A Mejía Sánchez—además de muchos recuerdos de amistad y de viaje—he de agradecerle el cuidado de las ediciones de Rubén Darío, que viene haciendo la Biblioteca Americana de México. Y ahora, este nuevo libro suyo, en el que sin "turismo" de ninguna clase, están recordados muchos de sus instantes emocionales entre las ciudades y las gentes del otro lado del Atlántico.

Revista Hispánica Moderna, 25 (1959), 104.

PALABRAS INICIALES *

Creo que hacen muy bien los amigos de Juan Carvajal en querer que estos poemas se publiquen. Lo merecen. Lo estaban mereciendo muchos de ellos ya desde aquellos tres que aparecieron en la Antología de la Hispanocubana, de 1936. Cosa extraña—o quién sabe si natural, después de todo—, que muchos de los jóvenes nombres de aquel año, de aquel libro, hayan desaparecido de nuestra actualidad literaria, dejando sólo allí una pequeña fe de vida. Por ello advertimos complacidos que, al menos, uno de ellos continuó escribiendo versos en los años a seguir, de los de su corta vida; y que al leerlos juntos, organizados en un libro, se destacan y viven noblemente.

Porque no cabe duda de que a un acierto de expresión como el de los versos iniciales de este tomo: "Y de repente tú/ miedo sin compasión volando a oscuras/ . . . verso tronchado", han sucedido otros muchos; y que lo que en un principio acaso pareció un acierto casual de juventud literaria, no fue sino natural decir de un escritor que sin prisa de gloria estaba tejiendo su tela de araña hecha de lo maravilloso y lo cotidiano. Que es lo que nos explica más tarde en "Canción para llorar": "son cosas que no aprendí/ de tanto vivir en ellas". Claro está, Señor. Que eso, a mi parecer, es la poesía,—"qué dicha es el sentirse esta mañana/ fundido en el paisaje; y saber que se vale/ un poco más que la hoja muerta/ y un poco menos que las hojas vivas"—, que el hombre sensible y sensitivo vive entre las cosas y de todas extrae la esencia que las cosas le dan. Y que el que además de ello sabe hacer versos lo vierte todo en unas líneas regulares o irregulares, largas o cortas, qué más da con tal que en ellas se pueda leer lo que aquel hombre toma y traduce de la vida.

Hallamos en este libro el amor y la muerte bien juntos. A veces el

novio o el esposo; el padre, un grupo de muy hermosos poemas. Y la muerte, como un cercano fin—¿por qué, Señor?—en su palabra: “Me marcharé temprano; afuera quedará/ junto a la risa, la espuma de las conchas”... “Y yo, tan solo, dentro del silencio”. Son las cosas que dice el poeta, un poco así al azar; pero sucede que hay casos en que el presagio se cumple, como en Juan Carvajal, y entonces nos quedamos mirando, leyendo un par de versos en los que nos parece ver encerrado todo el sentido de una vida. Vida de acción, de alegría, de trabajo, que un poco más tarde se convierte en la inquietud, la interrogación, y la muerte.

Bueno será decir también cómo es el mar tema casi constante en estos versos. Versos de isla, de playa, de arrecife, y con él las caracolas, las conchas, las algas, las olas, la espuma de un mar cambiante, en movimiento de ir y venir de ondular. El mismo mar—ya desaparecido el poeta—pude mirar desde unas ventanas junto a la playa donde aún juegan sus hijos, y su mujer piensa y se hace fuerte.

Dijo también Carvajal una vez “Recortada en mi sombra,¹ descalza y hierba viva/ corría delante, amor, la primavera”. Tan delante corrió, que un día ya no pudo alcanzarla, y se quedó con los brazos abiertos, como llamándola. Y luego, como cristiano, los fue cerrando poco a poco para dejarlos, ya lejos de sus libros, en el descanso final de su pecho.

Los suyos quieren que estos versos se lean. Hacen bien. Porque son buenos versos.

New York, 13 de abril de 1959.

NOTA

* Prólogo a *Obra ltrica de Juan Carvajal, homenaje de amigos y discípulos* (La Habana: Selecta, S.A., 1959).

VIDA Y RECUERDOS DE UN ESCRITOR CATALÁN*

Dice el autor, en su prólogo, entre otras cosas: “Me propongo escribir un libro decente de pies a cabeza, y procuraré que la amenidad brote del esfuerzo de la pluma, y no de la virulencia del tema”. A lo que agrega, al final de esas primeras páginas: “De todo este tiempo que presento aquí—que ha sido el mío y que ya no volverá jamás—no hago ni una sátira ni una elegía. Hago solamente una amable confidencia”. De esos supuestos, tan honradamente expresados, hay que partir al tratar de hacer la valoración de un libro como éste en el que queda encerrada, admirablemente clara y gentilmente dicha—en una

traducción castellana hecha por Fernando González y merecedora de todo elogio—una época de la vida de Sagarra con su Barcelona y sus viajes, que es a la vez toda una gran época de la vida política, social y literaria de España.

Porque en las páginas de este libro tan amable y risueño van apareciendo y desapareciendo, con los detalles de la vida diaria—unas vacaciones en el campo, la escuela y la Universidad, los amigos y los libros, las pequeñas aventuras y su mayor y constante aventura con la poesía—, casi todas las grandes figuras de las letras catalanas y castellanas de los últimos años del diecinueve y el primer cuarto del presente siglo. Y esas figuras—Verdaguer, Alcover, Maragall; o Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Pedro Salinas, para citar algunos nombres—están presentadas con una gracia, unos detalles de raíz tan auténtica y un modo de ver tan personal que constituyen, dentro de la composición general del libro, como una excelente galería de retratos. Y una vez terminada la lectura con el punto final en que el autor se despidе provisionalmente de nosotros, quedan en el recuerdo esas figuras y las opiniones de Sagarra sobre ellas; y quedan, porque sabemos que algún día tendremos que utilizar esos retratos, y citar esas opiniones, y referirnos con elogio a esos puntos de vista.

La obra de José María de Sagarra como poeta, dramaturgo y novelista es una de las más serias, importantes y sólidas de toda la literatura catalana contemporánea. Su nombre cuenta entre lo mejor de una serie de mejores, de la que bastaría recordar en este momento los de sus compañeros de generación Carles Riba, Clementina Arderiu, Joaquim Folguera, Ventura Gassol, J. V. Foix, Salvat-Papasseit, Maria Manent, Agustí Esclausens: pléyade de escritores que bastarían para honrar e ilustrar la literatura de cualquier país. Como dramaturgo, ha llegado Sagarra a ser el heredero de la popularidad que en su día tuvieron Guimerá, Iglesias o Rusiñol; y su visión teatral del mundo y de las cosas parece incluso advertirse en su poesía lírica. Como poeta, lo encontramos inclinado a un tono épico o tradicional, que va desde el largo poema legendario *El Comte Arnau* hasta el encantador episodio, tan dentro de la entraña de su pueblo, de *Joan de l'Os*; sin que los puros acentos líricos dejen de emocionarnos al leer, por ejemplo, ese exquisito poema en endecasílabos anapésticos titulado "Novembre".

En el excelente prólogo a esta edición, Camilo José Cela pone de relieve tres de las cualidades que para él posee este libro: la verdad, la sinceridad y el sentido común. Si a estos tres agregamos la gracia expresiva, el toque a veces poético y a veces divertido—poesía de alguna de sus descripciones del campo de los alrededores de Barcelona, con sus árboles y sus flores y sus pajarillos que tan bien se conoce nuestro autor, o una maravillosa descripción de Venecia; o risa de alguna anécdota de sus excursiones por los teatros del Paralelo barcelonés, o de la pintura de ciertos tipos humanos—; y si a todo ello sumamos una fuerte dosis de natural señorío y bien administrada tolerancia podrá comprenderse qué valor ha de tener el libro que

comentamos. Tal vez lo menos interesante para nosotros, aunque para su autor sea de capital importancia desde luego, resulta la primera parte, titulada "Ceniza y almas", en la que con paciencia de historiador ha reunido Sagarra toda la crónica de su familia a través de varios siglos. Pero desde el punto y momento en que, en la página 145 de su obra nos dice: "Nací entre las nueve y un poco más de la noche del día 5 de Marzo de 1864. El parto no tuvo complicaciones y todo fue como una seda, tal como había previsto doña Consuelo", ya se nos prende el libro entre las manos, y no queremos soltarlo, y deseamos volver la página, y llegar al nuevo capítulo y ver qué pasa, sí señor, ver qué pasa; porque todo lo que le pasa al niño José María, al adolescente José María, al joven estudiante de Leyes, o al hombre hecho y derecho don José María de Sagarra y de Castellarnau es de un interés apasionante y está contado en el mejor de los estilos. Tal vez a quien conozca el ambiente catalán, como lo conoce quien escribe estas líneas, el libro le sea de lectura más interesante. De todos modos, como pintura de una época no creo que haya nada en la literatura española de hoy que pueda igualársele, sobre todo en lo que a lo personal, "memorial" se refiera.

Estas memorias terminan, por ahora, con el fin de la primera Guerra Mundial, es decir, en 1918. Sagarra nos promete continuarlas hasta el presente. No sabemos si la proximidad de los acontecimientos—y la violencia de algunos de ellos, como la guerra civil española—, restarán objetividad o ecuanimidad a esta segunda parte. Tal vez el hecho de que Sagarra pasara varios años de esa difícil época fuera de España le permita observar y narrar sin demasiado apasionamiento. Ojalá. Hoy por hoy, estas *Memorias* valen por ellas solas. Y valen como un documento, una crónica y una "amable confidencia".

Revista Hispánica Moderna, 25 (1959), 100-101.

NOTA

Sobre: José María de Sagarra. *Memorias*. Prólogo de Camilo José Cela. Barcelona, Editorial Noguer, 1957, 760 págs.

INTRODUCCION A LA POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA*

Siempre me ha parecido que la grandeza de una época literaria está en relación con sus críticos. O tal vez pueda decirse que a una excelente calidad de poetas, novelistas, dramaturgos, ensayistas, corresponde

una semejante excelencia de estudiosos o comentadores suyos. Y sigo pensando, aunque no sé en definitiva si con razón o sin ella, que ¡ay de una época o generación literaria o artística que no haya tenido o no vaya a tener su voz crítica!

La poesía contemporánea española que, desde Unamuno acá, creo por lo menos igual y en muchos casos superior a la del resto del mundo occidental, ha venido siendo comentada por muchos y finos exégetas. Ortega y Gómez de la Serna, Guillermo de Torre y Joaquín Casaldueiro, Dámaso Alonso y José Luis Cano, Ricardo Gullón y Max Aub y José Francisco Cirre, todos y cada uno a su manera y dentro de su estética particular han publicado libros o ensayos fundamentales para su historia.

Toda esa crítica se enriquece ahora, notablemente, con el libro de Vivanco, esta *Introducción a la poesía española contemporánea* que motiva las presentes cuartillas. Se trata de una de las interpretaciones o explicaciones más lúcidas, más inteligentes y más serias que sobre el tema he leído. No digamos más sensitivas, porque ya su condición de poeta y de traductor cuidadoso de Virgilio, de Jammes, de Claudel, por ejemplo, puede explicarnos ese amor a la obra estudiada y ese generoso deseo de establecer los valores. Claro está que no siempre ocurre así, que hay poetas retorcidos que gozan con destruir a los demás. Los ha habido siempre y eso no importa. La crítica positiva, la que vale y cuenta es la del amor, de la comprensión y el entusiasmo, con mayores o menores dosis de reparos y de atinadas objeciones, claro está; pero con la alteza de las palabras y la dignidad del pensamiento. Pues bien, ésta es la crítica de Vivanco.

El primer capítulo de este libro, "Lenguaje poético y palabra fundante", le sirve al autor para establecer sus puntos de vista frente a la crítica literaria y organizar, sobre una frase suya del mayor interés—"...yo creo que la poesía consiste en estar más cerca siempre: más cerca de una realidad, haciéndola, a fuerza de imaginación o de palabra concreta imaginativa, más real de lo que era"—todo su sistema. Sistema que no es otro, desde un punto de vista exterior, que presentar "una serie de ensayos monográficos sobre la manera como han llegado a instalarse en su palabra unos cuantos poetas españoles de la primera mitad del siglo XX". Claro que sí, señor. Que no otra cosa es la obra de un poeta—o, en su caso, de un prosista—. Un llegar, por vocación, y esfuerzo consciente, a "su" palabra; y una vez adquirida esa palabra, sostenerla, ampliarla, modificarla, mejorarla, desarrollarla. Pero sin que deje de ser "su" palabra, que será en definitiva, su estilo, su modo de expresar el mundo exterior e interior.

Así pues, y sentada esa premisa, Luis Felipe Vivanco inicia su estudio de los poetas contemporáneos que salen de los que él llama "dos grandes poetas retrasados", Unamuno y Antonio Machado, y para cuyo término tiene amplia y bien fundada explicación. Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Pedro Salinas, León Felipe, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Luis Cernuda, Vicente

Aleixandre, Federico García Lorca, Luis Rosales, Miguel Hernández, Juan y Leopoldo Panero; cada uno de ellos estudiado, comprendido y explicado a la luz de su palabra, de su actitud ante los problemas fundamentales del mundo y del espíritu. Cada uno visto amorosamente, inteligentemente, serenamente. Y todos ellos—esto es lo que da unidad de tratado al libro—según me parece—vistos en función de la palabra, dueña y señora de la poesía.

Este hilo central de la palabra—y después de todo, ¿lo recordamos? la poesía está escrita con palabras—lleva por luminosos caminos al pensamiento crítico de Vivanco, que se detiene al estudiar cuidadosamente la soledad, magia y contemplación de la palabra juanrramoniana; la “temporalidad” de la palabra en Jorge Guillén, su situación en el tiempo y en el espacio sin caer, a pesar de ello, en la anécdota; o la palabra “con posibilidad de fábula” de Pedro Salinas, es decir, una palabra poética—porque inventa—, sí, inventa una realidad sobrepuesta a la realidad mecánica y científica de que el poeta gusta rodearse, aun dentro de sus más exquisitas reflexiones amorosas; o la palabra rítmica elemental de León Felipe; o la joven o artística de Gerardo Diego; o la tan variada palabra española fiel de Rafael Alberti; la “simbólica y funcional” de Dámaso Alonso, que, por filólogo, por poeta, sabe tratar íntimamente a la palabra y ofrecérmola con lustre y con misterio; y para no seguir glosando a nuestro autor, así en todos los demás poetas que pasan dignamente, airosamente, por la prueba de fuego de la crítica.

El libro, pulcramente editado por las ediciones Guadarrama, de Madrid, lleva una numerosa serie de retratos, solos o en grupos, todos ellos del mayor interés y algún autógrafo de Lorca, de Alonso, de Aleixandre, de Rosales, de Leopoldo Panero. Aquí, en letra y en figura están todos nuestros amigos, los vivos y los muertos, juntos en la historia y la intrahistoria con que Luis Felipe Vivanco ha sabido presentárnoslos para nuestro deleite.

Revista Hispánica Moderna, 25 (1959), 332-33.

NOTA

* Sobre: Luis Felipe Vivanco. *Introducción a la poesía española contemporánea*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1957, 662 págs. (Colección Guadarrama de Crítica y Ensayo, 6.)

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA POESIA

ACTUAL EN ESPAÑA

Tal vez convenga decir, al comienzo de estas cuartillas, cómo el año crítico de 1939 pareció haber escindido en dos mundos la poesía española—y aún más: cómo para quienes de este lado del Atlántico mirábamos el caso, no había en realidad más que una poesía valedera: la de los desterrados, la que andaba por América con Juan Ramón, Guillén, Salinas, Prados, Cernuda, León Felipe y tantos más. Del otro lado quedaban vivos, entre los mayores, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, con algunos más jóvenes que ellos pero que ya habían comenzado a darse a conocer hacia 1936, y los muertos, claro, Lorca, Machado, Unamuno. Miguel Hernández iba a morir después. Ciertamente que en número, en numerosa calidad, lo más notable andaba entonces fuera de España. Y esa notoriedad nos deslumbraba un poco y no nos dejaba ver bien lo que había quedado dentro de ella. Y cierto es también que lo que había quedado estaba desorientado, aplastado, sin norte y sin oriente. Pero ¿muerto? No, de ninguna manera. Tan vivo, tan lleno de poder y fuerza, que iba a resurgir muy pronto de sus escombros. Por eso, cuando hoy observamos el panorama de esa poesía general, comprendemos cómo aquella escisión artificial ha ido desapareciendo. Una ligera perspectiva de menos de veinte años ya nos permite advertir la gran unidad, la formidable unidad de toda ella. Y ahora, en 1958, tenemos ante nosotros—y se lo dice a ustedes un americano que por haber nacido en España y por su propia inclinación ha ido siguiendo desde lejos aquel desarrollo, y ha participado, como los demás, de pasiones y de simpatías y de juicios apresurados—, digo que esa perspectiva de varios años nos permite ver cómo se trata de todo un mundo poético en el que las influencias mutuas, los ecos y las ataduras van de allá para acá y de acá para allá, en tejido de innumerables matices.

Y sigo pensando—como pensaba antes, pero con pensamiento modificado y ampliado, como en edición corregida y aumentada—, que la poesía en lengua castellana que se está escribiendo ahora—y ya no veo que haya necesidad de establecer un “acá” y un “allá”—no sólo pertenece a su idioma y a su momento, sino que se halla inserta, y con voz nobilísima y muy original, en el panorama de toda la poesía contemporánea. Ya habíamos dicho—se había dicho—que antes de la guerra civil la poesía española estaba en una especie de segundo Siglo de Oro. Lo curioso, lo admirable es que tras aquel paréntesis, ese Siglo de Oro continúa, y que dudo de que haya otro país en el que exista una actividad poética como la de España.

Una vez establecida esta idea previa, veamos si nos es posible hallar alguna diferencia de acento entre aquella poesía de 1936 y la

actual. Y desde luego que la vemos. No me toca en esta ocasión referirme a los poetas establecidos en América, entre los cuales el cambio es también notable: desde el Alberti de *Marinero en tierra* o de *Cal y canto* hasta el de *Entre el clavel y la espada* o las *Baladas y canciones del Paraná*; o desde la pulcritud de diamante del *Cántico* de Guillén hasta la voz inquieta y más "impura", digamos, por ejemplo, de su *Maremagnum* último.

Digo que esa diversidad de tono la advertimos en los poetas de dentro de España en relación con su propia poesía de la anteguerra. Fundamentalmente lo que creo que los diferencia de ellos mismos, o a los más jóvenes de los mayores, es que a un *Romancero gitano* o a un *Sobre los ángeles* han sucedido estados de espíritu representados por títulos como *Hijos de la ira* (Alonso) o *Ángel fieramente humano* (Otero), por ejemplo. Fieramente humano. Se trata de una poesía así, fieramente humana, de la que parece desterrada casi siempre toda forma exclusivamente "bella". Ya no se escribe poesía sólo para agradar, como dice Max Aub, creo, sino para inquietar. Estos poetas españoles de ahora, "fieramente humanos", están llenos de responsabilidad no sólo literaria, sino social. No es el verso lo que les importa; es la poesía que se sale del verso, que muchas veces grita—como gritó la poesía de Vallejo, o la de Neruda—como hasta gritó la del García Lorca de Nueva York en su día. Lo que no ha comprendido la dictadura es que los poetas siguen escribiendo libros, y que en todos, por muy disimulada que vaya, hay una protesta. España, lo español, lo histórico aparece en ellos con tal insistencia como aparecía en muchos de los hombres del 98. León Felipe, hijo del 98, y viajador por tierras de América como antes lo fuera por caminos de España, Antonio Machado—tan históricamente inserto en su suelo,— son más leídos, más continuados; son más afines temperamentalmente a estos poetas de hoy que lo que un día lo fue Juan Ramón Jiménez. (No porque en Jiménez no haya existido la conciencia histórica como en el que más entre los de su generación, entiéndase bien, sino porque la expresión de esa conciencia se realizó en su caso creo yo que de modo más evidente en la prosa escrita en el destierro; y que lo que más influencia tuvo de su obra en su momento—el gran momento de 1925—fue su *Diario de un poeta recién casado*.) Pero volvamos a lo nuestro. Digo que en éstos de la actual España lo que parece ser más esencial y dominante es esa conciencia histórica; la conciencia del destino de España que estos hombres tratan de descubrir a través de los días inseguros en que viven; y con ella, una tremenda angustia y una cruel soledad y una rabia de ser y de decir.

Si revisamos cualquier libro de los escritos últimamente en España observaremos que palabras como "tremendo", "soledad", "angustia", "ira", "desolación" se repiten casi de un modo también angustioso. "Tremenda soledad" dice uno de ellos, Rafael Morales. Y ese tremendismo los fuerza a escribir una poesía triste, elegíaca, pero no

dicha en tono melancólico menor, sino con “redoble de conciencia”, o pidiendo “la paz y la palabra”, para expresarlo con títulos de Blas de Otero. Es decir que se trata de una poesía que, como apunta Luis Felipe Vivanco en su excelente *Introducción a la poesía española contemporánea* al referirse a la de León Felipe, “para él hacer poesía es combatir y enseñar a la vez, o enseñar combatiendo. Pero enseñar, ¿qué? A ser hombre”. Y he aquí otro rasgo importante de esta poesía: un fuerte sabor y regusto a hombría, o a mujería, si quieren ustedes, porque también hay entre ellos mujeres, muy mujeres, como la bilbaína Angela Figuera o la madrileña Gloria Fuertes. Son poetas que, según acabo de leer en un texto de Robert Graves, el inglés de Mallorca, refiriéndose a un grupo de jóvenes escritores de habla inglesa, “se han prometido no ser tramposos, ni fanfarrones, ni mentirosos; sino escribir con el corazón, callándose cuando no tienen nada más que decir”.

¿Recuerdan ustedes el verso de Quevedo: “¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?” También estos hombres de hoy, como Quevedo, llaman a la vida, y la vida no les responde, y miran los muros de su patria, como él, y no ven a su alrededor más que recuerdos de la muerte. Habría tal vez que estudiar—y lo propongo como tema de investigación—ese eco de lo fundamental de Quevedo en Antonio Machado, en León Felipe y, por ellos, en los poetas actuales. Que todo ello no es sino conciencia histórica, según he dicho antes, y don Francisco la tuvo muy clara y despierta en el declinar español de su siglo XVII. Se trata, pues, de un estado de espíritu colmado de angustia. Por todo ello, el lenguaje de la poesía de hoy es un lenguaje mucho más “terrestre”, directo, casi prosaico: Gloria Fuertes dice, por ejemplo: “Las flacas mujeres de los metalúrgicos, / siguen pariendo en casa o en el tranvía. / Los niños van algunos a las Escuelas Municipales, / y se aprenden los ríos porque es cosa que gusta. / Las niñas van a las monjas que enseñan sus labores y a rezar. / De la ciudad se va borrando poco a poco la huella de los morteros. / ¡Han pasado tantos meses!”.

También habría que ver la gran influencia en lo estilístico (sobrerrealismo) y lo social, de la poesía de Pablo Neruda. Recordemos que esa influencia comienza precisamente hacia 1936 con la estancia del poeta chileno en Madrid, y su amistad con los escritores de aquel momento. Habrá, así, huellas de Neruda en Dámaso Alonso, en Aleixandre, en Diego, en otros muchos... De los más nuevos, Luis Landínez, dice: “Dos poetas tengo sobre mi cabeza: Antonio Machado y Pablo Neruda”. Y con Neruda sería también César Vallejo, el peruano cantor de la España en guerra, como la cantó una vez mi compatriota Nicolás Guillén. Hay, pues, que ver—yo sólo lo apunto aquí—, esa gran ramazón de influencias y cuando no, de ecos y de simpatías entre los poetas de antes y de ahora, y de una y otra orilla del gran mar.

Lo que sí debemos establecer—punto sobre el que además todos estamos de acuerdo—es que el libro que señala un nuevo rumbo a la

poesía española actual, y que parece haber influido más en todos los jóvenes, es el de Dámaso Alonso *Hijos de la ira* (1944): Y lo señalo porque en él—tras el tono comedido de una poesía “garcilasista” surgida en los años inmediatamente posteriores a la guerra y en la cual figuraron nombres tan conocidos como los de Panero, Bleiberg o Ridruejo—, se encuentra ya uno con el tema esencial de este tiempo: el Hombre y sus problemas. Y esos problemas o esa conciencia del ser “hombre” los expresa Dámaso Alonso con una voz bíblica, profética, de la que no está ausente el diálogo, mejor dicho, la interrogación a Dios, y hasta el pedirle cuentas de su proceder con nosotros. El primer poema del libro inquiriere: “Dime, ¿qué huerto quieres abonar con nuestra pobredumbre? / ¿Temes que se te sequen los grandes rosales del día, / las tristes azucenas letales de tus noches?” Véase también que este tono amplio y deliberadamente prosaico está bien lejos de la poesía llamada “pura”; que, por lo contrario, se impurifica ¿para qué? para llegar mejor a la inmensa mayoría. Porque, como ha dicho uno de estos poetas, José Hierro, “es preciso hablar claro. La oscuridad es defecto de expresión”. Y esa ansia de claridad (aunque sea una claridad llena de basuras, o de desperdicios, que en la oscuridad no pueden verse, desde luego), es la que acompaña a los versos de José Luis Hidalgo, muerto en 1947, de Ramón de Garciasol, cuyo primer libro *Defensa del hombre* es ya un programa. Otro de ellos, Gabriel Celaya, pone *Las cartas boca arriba* (que es el título de un libro) y nos dice que “ningún poeta puede ser neutral”. Sus otros libros nos lo van presentando con una conciencia social cada vez más firme y esperanzada y en ellos hasta podemos ver palabras e ideas como trabajos, camaradas, radiante futuro, exaltación del trabajo. O Victoriano Crémer, cuyo *Nuevos cantos de vida y esperanza* van por otros caminos sociales pero asimismo exaltados y vibrantes. O por fin la voz de Blas de Otero, muy original, distinguida por un acento de gran sencillez externa o de seria sinceridad en lo interior. Una poesía—dije ya alguna vez—que no anda muy lejos de la de Unamuno, vasco también como Otero.

No quiero afirmar, con lo que llevo dicho, que toda la poesía española actual es de ese tono, y que sus poetas, inmersos en ese mar de lo social, de lo perentorio humano, de lo inmediato, no piensen más que en la solución, posible o imposible, de un tremendo problema personal y humano. Ese tono es el que más se deja oír, porque es el que está expresado con más altas palabras, con más ira, o más desesperación. Hasta casi podríamos hablar de un grupo de poetas jóvenes “airados”, según parece ir ocurriendo en otros países. Hay sin embargo, otros grandes poetas en los cuales, aunque lo histórico no esté ausente del todo, sí se nos aparece más comedido. Por ejemplo, y uno de los mayores, Vicente Aleixandre. Aleixandre, de los maestros de las nuevas generaciones, con Alonso, se muestra más centrado en sí mismo, y sin las tremendas angustias “exteriores” de los otros. Por lo menos, si a su *Sombra del paraíso* (1944) en el que nuestra compañera

Concha Zardoya ve un reflejo del "acto mágico de la creación", sigue la angustia del *Mundo a solas* (1950), esta angustia va a atemperarse y simplificarse en *Historia del corazón* (1954). Y véase además como el propio título del libro nos está colocando en un mundo, trágico, puede ser; angustiado, tal vez; pero más centrado en el mundo propio del poeta que en el otro tremendo de su circunstancia. Esta concentración en lo íntimo la hallamos en algún otro de los más valiosos, como en la propia Concha Zardoya, que empezó a publicar en 1946, premio Boscán de 1955; como Vicente Gaos—excelente sonetista—, o en mi admirado Carlos Bousoño, que desde su primer libro *Subida al amor*, de 1945, ha ido ascendiendo y profundizando en una excelencia poética que llega hasta *Hacia otra luz* (1953) y *Noche del sentido* (1957), libro este último de una extraordinaria calidad, lleno como está de poesía necesaria, de lo español esencial, de Castilla, de luz de meseta y de hondura religiosa.

Este es otro punto que hay que notar en la poesía española de hoy, por lo menos en muchos de sus autores. La presencia de lo religioso. Pero no una religiosidad superficial, ñoña, de estampita con tintes rosados o plácidos, y que—cuando se da entre ellos—es falsa o premeditada, sino un sentido de lo religioso fundamental, como lo fue también en Quevedo, como lo ha sido en Antonio Machado. El propio Dámaso Alonso nos está presentando en *Hijos de la ira* a un Dios semejante al de Isaías o al de Jeremías. Un Dios tremendo, con el tremendismo que colora a esta generación. Su otro libro, *Hombre y Dios*, de 1955, aunque angustiado como el anterior, es más esperanzado. Pero no pretendo destacar en esta última parte de mi papel la esperanza o la desesperanza, sino la preocupación, la comunicación religiosa de Alonso, o del sincero José María Valverde, que nos ha dicho en uno de sus mejores sonetos: "Yo no soy yo; soy hoja seca al viento, / un espectro inflamado e impreciso, / un pretexto de Dios, que en mí está hablando. / Mi gloria es ser tan sólo un instrumento / en las manos de Dios, muerto y sumiso, / y a costa de no ser ardo cantando".

Para terminar, diré tan sólo que todos estos nombres y estas tendencias a que me he venido refiriendo corresponderían a dos grupos o generaciones—según lo establece Max Aub en su apasionado, tendencioso e interensantisimo libro *Una nueva poesía española* (1950-1955) México, 1957: la primera, los nacidos hacia 1918 y 1923, entre los que se hallan José Luis Hidalgo, Blas de Otero, José Hierro, Gloria Fuertes, Ramón de Garcíasol, Vicente Gaos, etc., y otra, correspondiente a los nacidos de 1923 acá, con Carlos Bousoño, Eugenio de Nora, José M. Valverde, etc. A ellos habría que agregar a otros poetas mayores que ellos, pero que han trabajado juntos y juntos publican: Angela Figuera, Victoriano Crémer, Gabriel Celaya, Concha Zardoya, y Carmen Conde.

Todos ellos y bastantes más que no me es posible mencionar en este momento, quedan proyectados hacia adelante en el panorama general

de la literatura española, relacionados, por otra parte, con sus maestros inmediatos Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre que fueron sus verdaderos amigos y avaladores en los momentos de desorientación de la postguerra, y recibiendo las influencias, al principio, de Antonio Machado; y con el pasar de los años y la posibilidad de lecturas y relaciones, de Vallejo, Neruda (directamente o a través de sus maestros), León Felipe y Unamuno.

Nueva Revista Cubana, 1, núm. 2 (1959), 36-41.

ALFONSO REYES EN LA POESÍA

Al mirar la totalidad—al menos, la totalidad impresa—de la obra de Alfonso Reyes, que es uno de los espectáculos más impresionantes que las letras castellanas pueden ofrecer al mundo en lo que va de siglo, nos sorprende siempre, deleitándonos, su constante devoción a la poesía, que no es en él, como en otros humanistas, un pasatiempo, sino una seria ocupación vital. Reyes ha sabido mantener, a lo largo de su obra, un retiro seguro para los versos, que le han ido saliendo de la sabia pluma, graciosos y profundos como sale el agua incontaminada de una fuente. Esa devoción a la poesía la ha resumido Reyes en esta frase, que la crítica ha repetido muchas veces, desde que apareció en el prólogo de su libro *Huellas*, en 1923: “Yo comencé escribiendo versos, he seguido escribiendo versos, y me propongo seguir escribiéndolos hasta el fin, según va la vida, al paso del alma.” Ahora que el fin ha llegado para don Alfonso vale la pena detenernos un momento frente a su tumba, así como él se detuvo tantas veces en las de sus maestros y amigos, para “dejar sus losas de miel regadas y de leche y vino”, y sobre ella, sobre la tierra mexicana que hoy lo cubre, una fuerte lágrima y una oración.

La poesía de Alfonso Reyes, que él tuvo el cuidado y la generosidad de entregarnos en su libro *Obra poética*, de 1952, muestra algunos rasgos peculiares que podrían resumirse, poco más o menos, en los siguientes: En primer lugar, se nota en el poeta un afanoso insistir en la reducción a lo preciso o lo necesario, un constante ejercicio de búsqueda de lo esencial. Y junto a ello, lo que nos parece más importante, la voluntad de “frenar, bajar la voz”, como el poeta dijo alguna vez. Recordemos que si Alfonso Reyes nació a la poesía bajo el signo del modernismo, de él tomó sólo lo que le convenía a su propio temperamento, que era lo íntimo y de tono menor. Por eso, su verso se desarrolla cómodamente—al mismo tiempo que cronológica y estéticamente—dentro del postmodernismo. A este primer rasgo

podríamos añadir otro, que es su constante atención a la forma, bien para respetarla e ilustrarla en multitud de versos y estrofas impecables, bien para rebelarse contra ella y "promiscuar" según él mismo expresó; no sin que esa rebelión sea definitiva, pues siempre, tras el juego libre del verso, vuelve tan serio a su endecasílabo o su octosílabo, aquéllos que aprendió en los clásicos castellanos y que le han acompañado toda su vida.

Desde el punto de vista del contenido podríamos observar en los versos de Reyes, además, la presencia de lo autobiográfico. El propio autor nos advierte en uno de sus poemas que "siempre entre sus versos pueden decubrirse / los fantasmas de las cosas entre las cuales uno vive". No creo necesario insistir en ello. ¿No nos dice él mismo cómo "lo autobiográfico está derramado en mi obra toda impregnada de recuerdos"? y cómo quiere "que la literatura sea una cabal *explicitación* y, por mi parte, no distingo entre mi vida y mis letras? ¿No dijo Goethe: Todas mis obras son fragmentos de una confesión general"?

Hace algún tiempo, en un trabajo más extenso sobre la obra poética de Alfonso Reyes, dije—y no me parece inoportuno repetirlo ahora—que si quisiéramos resumir esa obra en unas pocas palabras—la obra de hacer, de poetizar, que es manera de hacer también, a no dudarlo—, tal vez podríamos referirnos a uno de sus poemas breves, titulado "Insomnio" y que está como escondido entre otros de su libro *Cortesía*:

*La cítola en el molino
toda la noche cantaba.
—¿Qué pájaro como éste?
—le dije a mi alma—
¿Qué pájaro como éste,
que canta cuando trabaja?"*

Trabajar y cantar, continuamente, ha sido el vivir de Alfonso Reyes. Trabajar serio y cantar entre serio y alegre, con sus puntas y ribetes de amable melancolía.

Como la vida de Alfonso Reyes ha sido, gracias a Dios, larga, y durante los años de esa vida la poesía ha cambiado y ha ido pasando por diferentes maneras, o modas, o modos de decir, así la de don Alfonso fue reflejando ese paso del tiempo. Hay momentos en ella modernistas, y postmodernistas, vanguardistas, postvanguardistas, qué sé yo. Y está bien que ello haya sido así, toda vez que Reyes fue hombre de su tiempo, o de sus tiempos. Pero sobre todo, lo que da carácter y unidad a su obra poética es una constante de raíz clásica que le vino del afanoso estudio de sus poetas (Lope, Quevedo), expresada con una gran originalidad, con ese decir tan suyo, entre amable y burlón, cortés y melancólico. Los ojillos curiosos de don Alfonso sabían posarse en todos los amplios paisajes y en los diminutos rincones y de ellos extraía pura esencia poética: sus recuerdos de infancia, su México de siempre; sus viajes—y la geografía llena con sus nombres gran parte de los versos del poeta diplomático—; el amor y la

mujer, pues existe en ellos un eterno femenino entreverado de sensualismo y sentimentalismo. Y ¿por qué no? La muerte, que si en un poeta amable como él, la Dueña y Señora tuvo poco que hacer en un principio, aparece de vez en cuando y muy seria y digna, como por ejemplo en aquel extraordinario poema titulado "Gaviotas", escrito en Río de Janeiro en 1934 y que me ha parecido siempre una de las cosas más bellas de nuestra literatura. La última estrofa dice así:

*"Ellos alzaban los brazos,
ellas hacían igual.
comprendí que estaba muerto
cuando los oí llorar."*

Acaso ahora, que nos oye llorar, comprenda don Alfonso la realidad de su muerte, de aquella Muerte de que les habló en su "Visitación", el soneto con el que se cierra su *Obra poética*:

*"—Soy la Muerte—me dijo. No sabía
que tan estrechamente me cercara,
al punto de volcarme por la cara
su turbadora vaharada fría.*

*Ya no intento eludir su compañía,
mis pasos sigue, transparente y clara,
y desde entonces no me desampara
ni me deja de noche ni de día.*

*¡Y pensar—confesé—que de mil modos
quise disimularte con apodos,
entre miedos y errores confundida!*

*"Más tienes de caricia que de pena."
Eras alivio y te llamé cadena.
Eras la muerte y te llamé la vida."*

Esta muerte, a los setenta años de su vida —¿no podía haber esperado un tiempito"? —acaba de colocarlo en la eternidad.

Cuadernos del Congreso por la libertad de la cultura, 52 (1960), 11-12.

**MARIA TERESA BABIN. PANORAMA DE LA
CULTURA PUERTORRIQUEÑA. NEW YORK:
LAS AMERICAS PUBLISHING COMPANY, 1958.**

Ejemplo de mujer inteligente y trabajadora, María Teresa Babín lleva varios años enseñando en New York University, y publicando libros, como *Introducción a la cultura hispánica* (1949) *El mundo poético de García Lorca* (1954), *García Lorca. Vida y obra* (1955) y *Fantasia boricua. Estampas de mi tierra* (1956, 1957). Ahora, lo que en sus *Estampas*

aparecía en tono lírico; el Puerto Rico de sus recuerdos, lo encontramos aquí en el *Panorama*, que no es sólo, claro está, recuerdo, sino estudio e investigación. La obra esmeradamente impresa, lleva una serie muy bien escogida de ilustraciones, casi todas en fotografía; un apéndice en el que aparece un índice de trabajos consultados sobre la cultura de Puerto Rico; una bibliografía selecta, y un índice de nombres—ese índice onomástico tan útil siempre, y que con tanta facilidad olvidan los tratadistas.

Andrés Iduarte, en el prólogo tan de su pluma y su corazón, dice alguna cosa que me conviene destacar en esta nota. Veamos: "Está escrito, letra por letra, con amor y fe en Puerto Rico y con la delectación que los buenos borincanos ponen al hablar de sus gentes y sus cosas, pero, también, tras constante y larga investigación, y con orden y método que afortunadamente no llegan al pecado académico de hacerlo tieso y plúmbeo. Para todo puertorriqueño será obra esencial, en donde se ilustrará y se solazará con la historia, la geografía, el carácter, las artes y las letras, las costumbres de su patria; y no menos para los lectores de fuera que conocerán mejor y admirarán, gracias a este *Panorama*, a la pequeña nación, sensitiva y ardorosa, caso singular de apego a sus añosas raíces culturales a través de un camino histórico duro y pedregoso". Y son estas palabras introducción suficiente a su lectura. Tal vez con ellas podría terminarse el comentario, si no quisiera yo poner de relieve alguna de sus virtudes, como, por ejemplo, la admirable organización que María Teresa Babín ha dado a su libro, dividido en cuatro grandes partes y titulada cada una de ellas, respectivamente: La tierra y el hombre; La vida y el arte; La expresión literaria; y Rumbos futuros. Quiere esto decir que la autora no se ha dejado conquistar por la cronología—y cuidado que el que estas líneas escribe es un apasionado de la diosa del tiempo—, sino que ha sabido darle interés y variedad tratando los varios aspectos de la historia y la vida nacional según su condición propia y dentro de los tres grandes apartados de historia y geografía, arte y literatura. Otra de las virtudes del libro es la cita, siempre oportuna, de textos antiguos y modernos, de historia o de literatura, muchas veces de poesía, y que le sirven a la Dra. Babín para ilustrar sus propias opiniones y para dar movilidad y gracia a las páginas que pudieron haber sido, y por fortuna no son, pesadas o demasiado serias.

Yo confieso que me he leído este *Panorama* con el gusto y el interés con que se lee un texto vivo. Y creo también que el mismo, junto con la *Historia de la literatura puertorriqueña* de Francisco Manrique Cabrera, son los dos libros esenciales e imprescindibles para el conocimiento de Puerto Rico.

BERNARDO GICOVATE. LA POESÍA DE
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ. ENSAYO DE EXEGESIS.
SAN JUAN: EDICIONES ASOMANTE EN COLABORACIÓN
CON LA UNIVERSIDAD DE TULANE, 1959.

Nos parece digno de elogio este breve libro en el que el distinguido profesor argentino—que también es poeta—ha logrado, en pocas páginas y sin excesivas declaraciones, expresar sus ideas sobre la poesía juanrramoniana. Ya, por libros anteriores, como su cuidadoso estudio sobre el simbolismo de Julio Herrera y Reissig (1957) sabíamos a Gicovate dedicado a la interpretación de una época tan importante para la poesía de habla castellana como fue el fin del siglo XIX. Con semejantes elementos de trabajo y en muchos casos con un cuidadoso cotejo de originales y variantes, nuestro joven profesor se acerca al universo que es J.R.J. para ensayar una posible interpretación de algunos de sus rasgos o aspectos más destacados.

Siempre, es verdad, nos queda por hacer el estudio completo de uno de los poetas más complicados de nuestro idioma. Muchos intentos se han hecho para explicar tal o cual aspecto de su obra. Como libro, siempre nos quedará el de don Enrique Díez Canedo, que fue un primer jalón en ese camino. Desde que los manuscritos y los papeles y ediciones originales de J. R. están en su Sala de la Biblioteca de la Universidad de Puerto Rico, en Río Piedras, mucho y muy precioso está a la mano del estudioso. Todo ello le sirvió a Graciela Palau de Nemes para componer su exhaustiva biografía del poeta. Y recientemente, a Ricardo Gullón para sus artículos, prólogos y ediciones. A todo ello puede sumarse ahora, dignamente, el libro de Gicovate.

Gicovate comienza su ensayo (y aquí sería tal vez oportuno citar una de sus frases, según la cual “quizá un ensayo sobre la poesía de Juan Ramón Jiménez debería ser entonces sólo un comienzo, ya que su poesía es hoy . . . un círculo incompleto”) con un primer capítulo sobre “El concepto de la poesía” en el que se detiene a analizar algunos de los caminos o trayectorias de ese concepto de lo poético según va apareciendo en la obra de J. R. Por cierto que al estudiar Gicovate uno de los poemas de *Rimas* (1902), el que comienza “En el balcón, un instante . . .” y al que más tarde el poeta daría el título de “Adolescencia,” se refiere naturalmente a los poetas simbolistas franceses y a una técnica heredada “por los poetas hispánicos que seguían el ejemplo de Rubén Darío.” Permítaseme agregar aquí que tanto lo seguían, que el aludido romance de J. R. nos ha parecido siempre como un hijo poético de alguno de los romances de Rubén, de aquellos que pertenecen a sus *Poemas de adolescencia*. El titulado “Romance,” por ejemplo: Era una tarde de enero . . .” o aún mejor, el tercero de los que forman el grupo de “La niña de ojos azules,” que comienza “Cuando le hablé de mi amor, / inclinó la frente tímida; / y como perlas, dos lágrimas / rodaron por sus mejillas. . .,” cuyos tono,

ambiente, y vocabulario mismo aparecen repetidos como en espejo fiel, en el aludido romance de J. R.

Aunque en algún momento nos parezca que Gicovate peca de ligereza, como cuando, en la pág. 23 afirma que "sería ingénuo, ha sido ingénuo, otorgar validez crítica a este poema del autor," que no es otro que el tan conocido y comentado de "Vino primero pura / vestida de inocencia . . ." cuando es precisamente uno de los que más nos sirven para acercarnos a su claridad, a la difícil selva de la obra juanrramoniana; aunque sea ello así, hay por otra parte muchos aciertos en este estudio, como por ejemplo, el decir que "Lo que distingue a Juan Ramón es el haber reflexionado y ordenado y el haber poetizado la experiencia misma del poetizar," reflexión que, a su vez, nos parece muy importante para el estudio de la crítica y autocrítica del poeta de *Eternidades*. Tras ese capítulo inicial va Gicovate a presentarnos el desarrollo de esta poesía, en cinco capítulos que van desde el titulado "Años de aprendizaje" hasta "El nostálgico." Con una "Conclusión" acertada y de justa evaluación de lo que Jiménez representa en la poesía europea y universal termina el tratado que comentamos, al que su autor ha agregado dos apéndices interesantes: el primero, sobre "La obra y su corrección" en el que se apunta sólo y muy brevemente, el grave problema de las correcciones y variantes que tanto abundan en esta obra y que son un verdadero laberinto para su estudioso; y el segundo, relacionado con él, desde luego, "Tres versiones de un poema," en el que se estudian esas diferencias en un poema específico, en este caso la "Mañana de la cruz" de su *Segunda antología poética* de 1922, que antes había sido "Balada de la mañana de la cruz," y más tarde, en 1936, "Mañana de la luz." Este estudio puede servir como ejemplo de como un poema iba transformándose en las manos cuidadosas, aunque muchas veces impertinentes, de su autor. Tal vez el mismo Gicovate pueda continuar sus incursiones en este asunto, para lo que ha demostrado tener sensibilidad, gusto, y amor.

Comparative Literature, 12 (1960), 280-81.

LA OBRA POÉTICA DE BARRENECHEA

No. No ha de dejarse la publicación de las "poesías completas" de su autor para la hora final, o penúltima, de su vida. Que es lo que muchas veces sucede. Claro está que el poeta llega a veces a un punto, que no siempre es en la mitad del camino de su vida, en que le apetece echar cuentas y revisar el debe y el haber de su obra. Ello ocurre, por lo general, cuando las aguas se le serenán, cuando puede sentarse al

borde del camino, y mirar hacia atrás y ver lo que ya anduvo, y mirar hacia delante y considerar lo que le queda por andar. Algunos casos conozco en que ese balance se ha realizado hacia los cuarenta años de vida. Otros, hacia los cincuenta. Que en términos de nuestro tiempo es decir en plena juventud. (Ahora, viejos, viejos, no somos sino cuando nos morimos de viejos; que mientras hay vida hay juventud, por lo menos hipotéticamente hablando.) Resulta, pues, que estas "poesías completas" de Julio Barrenechea se publican al estar el poeta acercándose a los cincuenta (nació, según nos dicen las noticias de los libros, en 1910). De todos modos, buena edad para echar las referidas cuentas, recoger la obra anterior, y decirle al mundo: hasta aquí, amigos, lo que llevo escrito. De aquí en lo adelante, Dios dirá.

Lo que, de acuerdo con este tomo, lleva escrito el poeta chileno es una serie que comienza con *El mítin de las mariposas* (1930), libro claro y alegre, de juventud entusiasmada y descubrimiento del mundo de todos los días ("Qué apurada viene la mañana / corriendo hacia el pueblo") dentro, como es natural, de aquel tono y aquella manera recién salidos del vanguardismo de la primera postguerra. Se ha hablado ya del "lirismo antropomórfico" de Barrenechea. Y, en efecto, sobre todo en esta primera parte de su obra, nos encontramos con que el poeta—dentro del aire del tiempo—se divierte en jugar con las cosas del mundo que van apareciendo vivas a lo largo de esos poemas, y como recién creadas. (Recordemos que la palabra mágica de aquellos años era "crear", como lo postuló Huidobro, el otro chileno universal). Cinco años más tarde, en *Espejo del sueño*, Barrenechea va a refrenar su imaginación para calar más hondo en la profundidad del poema, como por ejemplo en ese encantador "Esquina con flauta", tocado de un eco de aquella flauta del Juan Ramón Jiménez de 1908, que aparece ahora resonando al otro lado del mar y las montañas. Luego vendrán otros libros—*Rumor del mundo* (1942), *Mi ciudad* (1945)—en donde están sus viajes y su geografía, amigos y escenas, La Habana, la sierra mexicana, y muchas otras cosas más. El mismo poeta nos dice: "Estoy como una casa por su jardín rodeada, / en el centro del mundo abriendo mis ventanas."

Luego, en otro cerrar de ventanas hacia dentro, va a contarnos su más íntimo sentimiento en *El libro del Amor* (1946) que, con *Diario Morir* (1954), forman la parte más seria, madura y rica de la obra de Barrenechea. Claro que entre uno y otro va a seguir un nuevo paréntesis hacia afuera, diríamos, correspondiente a su estancia como embajador de su país en Colombia. Ahora el poeta mira otra vez el paisaje exterior, y los versos se llenan nuevamente de figuras y de caminos, aunque no falten momentos de gran intensidad, como los poemas "Arte de sufrir", o, sobre todo, "Canción gris", escrita en unos eneasílabos excelentes. Sin embargo de todo lo anterior, parece, en efecto, que *Diario Morir*, obra de madurez y de experiencia vital, es su mejor libro. Porque es el libro de las cuentas que se hacen en la serenidad de las horas de otoño. "Los años que poseo / no son los ya

vividlos, / sino los que me quedan'', aunque estos años estén dominados por la idea de la muerte. ''Somos los vinos de la muerte, / de la muerte ebria'', nos dice; o bien: ''Todo el vacío del amor / lo he ido llenando con la muerte''. Ahora, si el poeta camina, viaja o pasa, sólo existe ''Para llevar el corazón / como un espejo negro / donde lo desolado entero se contempla''. Hermosos poemas éstos de un libro hermoso por lo sincero y lo natural, y, por humano, sencillamente doloroso.

Volviendo a esta *Poesía completa*: buena muestra de la continuada, variada y siempre fiel expresión lírica de un hombre fino, que, sin violentar desmesuradamente las formas, ha sabido escribir al tono de sus tiempos y armonizar graciosamente su visión del mundo con su vida interior.

Revista Hispánica Moderna, 26 (1960), 145-46.

LA HISTORIA POETICA DE ALEIXANDRE*

Poesías completas, claro, hasta *Historia del corazón*, 1945. Como el poeta sigue escribiendo, siempre cabrá decir ''hasta...'' tal libro y tal año. En rigor, me parece que las poesías completas no se completan hasta el último instante y el último poema de nuestra vida. De todos modos, aquí están, en edición clara y elegante, todos los libros de la poesía de Aleixandre, que comienzan con aquel *Ambito* de Málaga, publicado en 1928. Ya, por el signo de ese año, tenemos a un Aleixandre de treinta años que se entra, seguro y personal, en el teatro de la poesía española contemporánea al lado de todos los excelentes que recogió Gerardo Diego en su *Antología* de 1932. Todos, unos algo mayores (Salinas, Guillén, el propio Diego); otros de su misma edad (Lorca, Dámaso Alonso, Prados); otros algo menores (Alberti, Cernuda, Altolaguirre).

Desde aquel año y hasta ahora, ocho libros de poesía y algunos de prosa, como *Los encuentros* de 1958, preciosísima galería de retratos; ''semblanzas personales alusivas a algunos de los poetas españoles que yo he conocido a lo largo de mi vida'', poetas en verso y en prosa, y que va ilustrado, en amor y compañía, de unos excelentes dibujos de Zamorano.

Pues bien: estas *Poesías completas* se nos aparecen ahora en armónico conjunto, presentadas con un prólogo de Carlos Bousoño. Ya sabe todo aquél que lea la literatura española actual que la obra de Bousoño, la crítica y la poética, es de lo más sólido y más importante con que ella cuenta. Por todo eso, el prólogo es, también un serio, bello, completo estudio de los rasgos más evidentes en la poesía de Aleixandre. En él

afirma—y me parece importante destacarlo aquí—el valor excepcional de nuestro poeta entre los de su generación, y destaca las que parecen ser épocas o etapas diferentes en su obra. “A un lado—dice Bousoño—hemos de colocar todos sus libros hasta *Historia del corazón*, que forman una masa compacta de gran homogeneidad y coherencia. Al otro, instalaríamos una única obra (*Historia del corazón*), iniciadora, al parecer, de un nuevo rumbo lírico.” Véase, pues, si no queda camino abierto al poeta, y no nos quedan libros suyos que esperar. Vicente Aleixandre, joven, en sus sesenta y dos años y en su hotelito del Parque Metropolitano de Madrid, sigue escribiendo versos, y los organiza y prepara en libros para mañana, para pasado mañana, en una santa continuidad de trabajo apacible que Dios le bendiga. Y sigue diciendo Bousoño: “En el vasto cuerpo primero, la idea rectora consiste en la concepción de lo elemental *como la única realidad afectiva del mundo*. En el cuerpo segundo (*Historia del corazón*), la base de sustentación es otra: la consideración de la vida humana *como historia*, o más precisamente, como un difícil esfuerzo realizado en la dimensión temporal, tras una decisión de carácter ético.” Claro es que al leer esta obra completa, bien advertimos que no hay una línea divisoria precisa entre ambas etapas; pero sí que lo que en la primera nos ofrece en comunión—o *solidaridad*—amorosa con el mundo y los seres del mundo físico (“Oh pájaros, los cantos, los plumajes”, “Un bosque de veleros. . .”, “Pero yo te acaricio sabiendo que la vida resiste más que el fuego. . .”), en la segunda percibimos un como más amplio ámbito, una como más dolorosa comprensión de la vida que, sin embargo, se vive deleitosamente, sensualmente, amorosamente; y la amada es, de muchas maneras y repetidas veces,

“La que me da vida sin pasar, presente,
presente inmóvil como amor, en mi dicha,
en este despertar y dormirse, en este amanecer,
en este apagar la luz y decir. . . Y callarse,
y quedarse dormido del lado del continuo olor que es la vida.”

(“Tendidos, de noche”)

Yo me leí el último verso con la palabra “dolor” en vez de “olor”. Y casi, al escribirlo, volví a ello. Tal vez podría imaginar aquí una serie de relaciones entre ambos vocablos consonantes. Y tal vez oportuno insistir en que Aleixandre, con toda esa “solidaridad” con el mundo y la vida (le dice “Al sueño” en bellísimo poema: “yace junto a mí en este lecho, no de espinas, de cánticos, / y fundido en tu seno sea yo el mundo en la noche”), no se rinde al “dolor”, sino al “olor” de la vida. Y que a pesar de todo, bueno es el mundo porque en él hay mujer que amar, pájaro que escuchar y flor que oler. Y bueno el mundo también para nosotros, porque en él tenemos libro hermoso que leer, como éste

de las poesías de Vicente Aleixandre.

Revista Hispánica Moderna, 27 (1961), 336-37

NOTA

* Sobre: Vicente Aleixandre. *Poesías completas*. Madrid, Aguilar, 1960, 865 págs.

[E.E. CUMMINGS] *

Con la muerte de e.e. cummings, el 3 de septiembre último, desaparece de la escena literaria de los Estados Unidos uno de sus más pintorescos personajes que, al propio tiempo, es uno de sus poetas más importantes. Lo que se me ocurre calificar de "pintoresco" es, en Cummings, un modo de ver el mundo de la poesía al través de ciertas actitudes extravagantes; o, mejor dicho, un modo de presentar en formas extravagantes temas eternos; una actitud que corresponde a determinada época y que relaciona a este poeta con los de su tiempo—los años de la primera post-guerra; con aquéllos que, por ejemplo, en castellano recibieron el nombre genérico de vanguardistas y que por esos mismos años escribieron con la misma audacia tipográfica de Cummings, y con la misma revolucionaria juventud. Recordemos que el poeta de Boston y New York nació en 1894 y por lo tanto era dos años más joven que Vallejo y uno que Huidobro, y también que los *Poemas árticos* y el *Ecuatorial* del segundo son de 1918, y *Trilce*, de 1922, mientras que el primer libro de versos de Cummings, *Tulips and Chimneys*, fue publicado en 1923. Todo ello quiere decir que por su edad y su obra Cummings está inserto francamente en el aire de su época. Lo que ocurre después es que otros de sus contemporáneos superaron, en cierto modo, esa actitud primera, en tanto que el poeta norteamericano persistió en ella hasta el fin de su vida.

Actitud de chico terrible con la que todos ellos, incluso Cummings, trataban de hacerse perdonar el fondo de sentimiento y de lirismo que jamás estuvo ausente de su obra; tono que lo caracteriza, junto al de la sátira y la broma. Pero bien cierto es que una vez atravesada la barrera o saltado el trampolín de la inquietante tipografía de los versos de Cummings, nos hallamos frente a un poeta romántico, que canta asuntos tradicionales como la naturaleza, la muerte, el amor —sobre todo el amor—con una sincera voz lírica tan evidente en su obra última como en la de sus años de joven rebelde; voz que resulta inconfundible en el concierto de la rica poesía norteamericana y que siempre nos

sorprende por lo inesperado de su palabra, de su expresión, de su estilo.

Edward Estlin Cummings (ya conocemos su afición al uso de las minúsculas) nació en Boston en 1894 y se educó en Harvard, donde su padre fue profesor para más tarde ser Ministro en la Old South Church de la capital de la Nueva Inglaterra. Ya en la universidad, Cummings comenzó su carrera de inconformista, citando a Amy Lowell y a Gertrude Stein en un discurso pronunciado en un acto oficial. Allí, en Harvard donde estuvo entre 1911 y 1916, continuó en cierto modo una tradición poética iniciada hacia 1890 y en la que figuran nombres tan conocidos como Edwin Arlington Robinson, Wallace Stevens, Conrad Aiken y T. S. Eliot. Cummings aprendió en esa tradición y más tarde ya en Europa, de Ezra Pound y de los dadaístas franceses. En Francia residió varios años y allí, durante la primera Guerra Mundial, fue conductor de ambulancias. Y allí estuvo recluido en un campo de concentración, de cuya experiencia salió su primer libro, una novela titulada *The Enormous Room* (1922), su entrada oficial en la literatura. De regreso a su país, Cummings vivió siempre en New York, en Patchin Place, uno de los lugares más típicos del Greenwich Village. Los veranos los pasaba en su casa de campo en Silver Lake, New Hampshire, y allí sufrió el ataque de embolia que le produjo la muerte. Cummings estaba medio inválido por el artrismo, hasta el punto de que cuando leía sus versos en público—en las universidades principalmente—, tenía que hacerlo sentado en una silla especial.

De Cummings podría decirse también que ha sido uno de los escritores norteamericanos más dedicados a su arte, la poesía; que ha sido poeta sobre todo, sin ser profesor, o crítico, o antólogo o periodista; y que sólo compartió su amor a la poesía con otro amor: el de la pintura.

Además de su novela, ya mencionada, y de dibujos y pinturas a la tinta, al óleo, al lápiz o a la acuarela, Cummings deja varios libros de versos: *Tulips and Chimneys* (1923), *XLI Poems* (1925), *CIOPW* (1931), que contiene una serie de dibujos y pinturas; *ViVa* (1931), *Eimi* (1933), *No Thanks* (1935), *One Times One* (1944), *Santa Claus* (1946), *Xaipe* (1950) y varios volúmenes de "Collected Poems". Poco antes de morir había terminado un libro que será publicado con fotografías por su mujer Marion Moorehouse.

1962

NOTA

*Eugenio Florit no recuerda donde se publicó este texto.

[SOBRE LA REVOLUCION CUBANA] *

Como no soy profesor de Historia, de Economía o de Sociología había tratado de mantenerme, en este Colegio, al margen de las discusiones suscitadas desde hace dos años por la situación de Cuba. No quiere eso decir que no haya expresado mi opinión en diversas ocasiones, aunque siempre traté de hacerlo fuera de clase, no pareciéndome oportuno para un profesor de literatura llevar a la clase sus opiniones personales acerca de asuntos no relacionados directamente con su materia.

Tampoco me había parecido bien, mucho menos, traer ese asunto de índole política, a esta serie de los jueves al mediodía, dedicadas, and I quote "to consider problems of philosophical, moral, or religious significance", y creadas en 1953 por President McIntosh, "working with interested students, in order that there might be at Barnard a regular opportunity for the members of the College in a personal, non-academic way to discuss such problems with persons eminently concerned with them". Sin embargo el líder cubano ha declarado el 2 de este mes que "I absolutely believe in Marxism" y que "Marxism or scientific socialism has become the revolutionary movement of the working class", agregando que Cuba debe aprender de la Unión Soviética y que no hay término medio entre socialismo e imperialismo. "Anyone maintaining a third (neutralist) position is, in fact, helping imperialism". Y dijo también en dicho discurso: "I am a Marxist-Leninist and will be one until the day I die. We must all study the experiences in building up the world's first Communist society." etc. En vista de todo ello, tal vez no sería necesario decir más. Es decir, que, según la lógica de ese propio líder, hay que ser marxista o imperialista. Los marxistas son los buenos, todos los demás son los malos. Luego, la propia lógica nos indica que todo aquél que defiende, alaba, y se entusiasma con la revolución marxista cubana, sería marxista, es decir, bueno; y todo aquél que la condena por una u otra razón, es imperialista, es decir, malo.

Y precisamente por esa lógica, voy a tratar de explicar algunas cosas que tal vez ustedes ignoren, respecto a la propia situación cubana, y sacar después algunas conclusiones que me parece serán de interés para todos. Doy las gracias, pues, al comité encargado de estas reuniones por haber accedido a mi solicitud y ofrecirme su tribuna para este día. Trataré de ser lo más breve y lo más objetivo posible. Pero también me propongo ser sincero.

Debo comenzar por señalar el gran entusiasmo que en todos los cubanos despertó la revolución que, llevada a cabo con un heroísmo pocas veces igualado en América, logró destruir la tiranía de Batista, de terrible memoria. La revolución triunfante representaba para toda Cuba la realización de un ideal y parecía ser el inicio de una nueva era, de aquella república libre e independiente que no se había logrado en su totalidad debido a la ingerencia política y sobre todo económica, de

los Estados Unidos. Se pretendía establecer una república "con todos y para todos", y se afirmaba en alta voz el establecimiento de la democracia y de la libertad. Claro está que las medidas de orden económico—incautación de bienes y propiedades extranjeras principalmente—produjeron una tremenda reacción en este país, sobre todo en la prensa de derechas, los periódicos de Hearst and Company, las revistas que no entienden ni entenderán nunca a Hispano América, como *Life* y *Time*. Frente a esa actitud nos situamos entonces todos los que teníamos fe en la Revolución. Y con esa fe hice en marzo de 1960, es decir a los tres meses del triunfo de los rebeldes, un viaje a La Habana. Allí compartí momentos de entusiasmo con muchos de mis amigos, ya que todos confiábamos en el líder.

Sin embargo, poco después, ya para el verano de 1960, comenzó a verse en el gobierno un inicio de desviación de los procedimientos democráticos y liberales hacia formas demagógicas y de carácter totalitario. Las demostraciones en masa, convocadas para escuchar los interminables discursos del líder—a semejanza de los que habían pronunciado en otras circunstancias otros líderes de la política y la demagogia europeas o sudamericanas, la insistencia en el aplazamiento de las elecciones y en no restaurar la constitución de 1940, una de las más avanzadas política y socialmente de Hispanoamérica.— Todas esas actitudes comenzaron a producir en nosotros, los liberales, reservas y cuidado. Se desviaba el gobierno de los procedimientos democráticos incitado—ahora se ve bien claro—por el Partido Socialista Popular (es decir, el partido comunista cubano) que, si bien no había hecho nada como tal Partido durante la obra de la resistencia frente a la dictadura, ahora—como siempre—comenzaba a aprovecharse de la situación y a escalar y obtener influencia en el gobierno. No hay que olvidar que ya desde la Sierra Maestra, uno de sus hombres influyentes era el argentino Guevara, conocido comunista. Todo esto acaba de sustanciarlo el propio líder en su discurso del día 2, al afirmar que "by 1953, his political thinking was more or less like what is now, however he said that it was only after he came to power that he developed into a Marxist-Leninist.

Se inicia el descontento en el país. Sobre todo entre la clase media. Las masas continúan con la boca abierta escuchando los discursos del líder, aplaudiéndolo, como hicieron con Hitler, con Mussolini, con Perón, con Trujillo, con todos aquellos tiranos y tiranuelos que tienen que apoyarse en esas masas, que más tarde son las mismas que los matan, o los destruyen.

Digo que aumenta el descontento del país a medida que se advierte la influencia del partido comunista. Y comienza a manifestarse otro síntoma del descontento: las actividades contra-revolucionarias. Primero fueron intentos de convencer al líder, de llevarlo por el camino de la democracia y el liberalismo. El líder, sistemáticamente, fue haciendo desaparecer de su gobierno a los elementos moderados, hasta tal punto, que del famoso movimiento de liberación, de los que

lucharon en las montañas, ya no quedan sino muy contados hombres. La gran mayoría está muerta, ha desaparecido, o se halla en el destierro. Entonces es cuando el gobierno hace una declaración que parece haberse olvidado en este país. Declara el gobierno que "ser anti-comunista en Cuba es ser contra-revolucionario", es decir, identificando de ese modo la Revolución con el comunismo, y entregándose ya abiertamente en brazos del partido, que es desde entonces el único reconocido en el país. Y comienza el éxodo. Las clases profesionales, abogados, jueces, profesores, se ven en el dilema de afiliarse al partido comunista, tolerar la situación, o abandonar el país. Mis amigos, profesores de la Universidad de La Habana, de los que no quedan ahora más de un veinte por ciento, recibían la visita de alguna persona que les indicaba "la conveniencia" de afiliarse al partido.

Y claro está que siguiendo un plan muy bien premeditado—que también se ve claro ahora—el gobierno y su líder ha aprovechado la primera reacción tan poco inteligente de la prensa norteamericana, que con muy escasas excepciones ha tenido la suerte de estar siempre enfrente de nuestros países, para por otra parte defender a los tiranos más crueles; y aún del gobierno de los E. U. que ha tolerado y aún ayudado a esos tiranos, en una actitud de comodidad y superioridad que ahora nos está costando muy caro. Así dice Herbert Matthews, "bajo la administración Eisenhower la política norteamericana ha propendido a ser exclusivamente anticomunista frente al totalitarismo. Cualquier gobierno, cualquier dictador—Franco, Perón, Pérez Jiménez, Trujillo, Somoza, Batista—puede obtener nuestros favores declarándose anticomunista, algunas veces siéndolo, como ocurre con Franco. Esta política negativa nos ha ocasionado mucho daño en la América Latina." Digo pues, que el Gobierno de Cuba aprovechando esa actitud, se va poco a poco entregando a Rusia, que era lo que estaba deseando. Y comienzan los *slogans* "Yankee no, Cuba sí," y todo lo demás. Claro está que ese *slogan* lo contestan los propios cubanos dentro y fuera de Cuba con un "Cuba sí, Rusia no." Yo digo más: yo digo "Yankee no, pero Rusia tampoco". Que si la intervención norteamericana ha sido nefasta para ese país, la dependencia económica y de ideología con Rusia lo es tanto o más aún. ¿Por qué no ha de ser Cuba una nación independiente de las demás, y por qué, para salir de una influencia desafortunada ir a caer en otra que la está privando, no sólo de su independencia económica, sino del propio carácter como nación y como pueblo?

El gobierno cubano se empeña en llamar "gusanos y mercenarios" a quienes insisten, al precio de su vida, en hacer revolución, eso que allá se llama contra-revolución. Quieren hacer la *revolución* que se ha frustrado, quieren hacer una revolución democrática, de reforma económica y social, todo lo avanzada que se quiera, pero que preserve al menos, la libertad. Recuerdo que la primavera pasada, con ocasión de un viaje a Philadelphia, me fue presentado un joven cubano, muy simpático, que estaba allí con su esposa. Aquel joven iba a embarcarse

bien pronto para Cuba, a hacer lo que él creía su deber. Y al referirme yo a la "contra-revolución", aquel joven me pidió, muy seriamente, que no la llamase así. No, sino revolución; la que Cuba necesitaba y que el líder y sus compañeros le han arrebatado de las manos. ¿Para qué?

Para imponer en el país una revolución de carácter totalitario de filiación comunista totalmente ajena al genio de nuestra raza. Y para imponerla, digo *imponerla*, se ha suprimido la libertad. Y eso es lo que deseo subrayar ahora. No me importa, a ese efecto de la libertad, que la actitud del gobierno sea de carácter comunista; si fuera nazi diría lo mismo. Fuera tiranía, de cualquier clase que fuese, diría lo mismo. Lo que hay que decir es que en Cuba se ha suprimido la libertad.

Toda la prensa, la radio, la televisión, están bajo la dirección "oficial" del gobierno, que publica lo que desea y suprime lo que no desea ver publicado. Para ello se ha apropiado de todas las empresas y compañías de esa índole. ¿Es eso libertad?

El líder ha dicho repetidas veces, y lo ha ordenado así, que toda persona tiene el deber patriótico de denunciar lo que no crea estar de acuerdo con el gobierno. Vecino contra vecino; padres contra hijos; hijos contra padres, etc. etc. Exactamente igual a lo que se hacía en la Alemania de Hitler, o en Polonia, o en todos los países sometidos a una tiranía de esa clase. ¿Es eso libertad?

Se ha suprimido toda la educación privada y se ha impuesto una educación "oficial", desde la escuela primaria hasta la Universidad. El actual rector de la Universidad de la Habana es un conocido e inteligente líder comunista, que está acreditándose actualmente como el cerebro del gobierno. Ya señalé antes el caso de los profesores universitarios. Se ha realizado la expulsión de los profesores de las escuelas religiosas, apropiándose el gobierno de todas las escuelas y centros de estudios privados, religiosos o no. Se están revisando los textos de historia, para adaptarlos al punto de vista gubernamental. Claro está que en ellos los Estados Unidos representan todo lo malo que hay en el mundo y Rusia y sus satélites, todo lo bueno. Ya sabemos que la historia ha tenido siempre dos caras, como una moneda. Napoleón es un héroe para Francia y un monstruo para España. El Alamo es una gloria para Estados Unidos y un desastre para México. En Cuba, por ejemplo, East Germany es, en la prensa, la República Democrática alemana, y Rusia es la gran nación rusa, y China y los demás, todos grandes y todos los únicos amigos de Cuba. Por supuesto, Cuba ha quedado fuera de Hispanoamérica para estar situada en otra órbita, extraña y lejana, la de la Unión Soviética. ¿Y es eso libertad?

¿Hay libertad para aprender, para estudiar lo que se quiera, como la tenemos en este país, como la tienen ustedes? En las escuelas primarias se enseña el ateísmo, se adoctrina a los niños con ejemplos como el siguiente: Un día el profesor, o la profesora preguntan a los niños, ¿quieren ustedes tomar ice-cream? Los niños responden que sí, y el

profesor les dice: pídanse a Dios, para que se lo mande. Los niños hacen su oración, y el ice-cream no llega. Luego el profesor les dice pues pídanse a Fidel. Los niños rezan a Fidel, y acto seguido se aparece el ice cream en la clase. Luego, estos niños, muchos de ellos, son enviados a Rusia, a recibir la educación que el gobierno quiere que reciban, no la que sus padres desean para ellos. Un amigo mío fue a matricular a sus hijos en un colegio y al entrar en él vio, en lugar de las acostumbradas insignias o símbolos colgados de la pared el único válido en Cuba en este momento: la insignia de la hoz y del martillo. ¿Es esto libertad de enseñanza?

Es la incertidumbre de no saber qué puede pasarle al ciudadano dentro de una hora, estando pendiente de la delación de cualquiera. Cuando se habló en La Habana, el 17 de abril pasado, de la famosa invasión, la milicia detuvo esa mañana temprano entre 8 y 10 mil personas, hombres, mujeres y niños, solo por sospechas. Primero los tuvo en la Estación de Policía hasta las dos de la madrugada del día siguiente, como si fuera ganado. Y así, como ganado, los llevó al Palacio de los Deportes, donde ya había muchísimos detenidos, tantos, que todo el anfiteatro estaba lleno. Sin agua, ni comida; teniendo que hacer sus necesidades más perentorias allí mismo. Y las mujeres pidiendo leche para darle a sus hijos. Y seguían llegando más detenidos: choferes y conductores de omnibus, empleados de bancos y oficinas, médicos, obreros y estudiantes (todos ellos, según el gobierno, "gusanos y mercenarios".) Luego fueron llevados, siempre como ganado, entre los insultos de los milicianos, al castillo del Príncipe, donde fueron encerrados en calabozos, de tal manera, que quedaron estrujados unos contra otros, que no podían mover los brazos, y les faltaba el aire, y no tenían luz. Así, entre el mal olor de los vómitos y de las defecaciones y sin alimentos, estuvieron tres días, hasta que al cabo de los cuales les dieron, como perros, algo que comer, tan malo que les causó enfermedades. Y por desayuno, en el centro de la celda colocaban un recipiente con agua caliente, y allí vaciaban varias latas de leche condensada rusa. Y en latas sucias, y en el hueco de las manos, cada cual como podía, tomó de aquel líquido. Así estuvieron esos infelices doce días, en los cuales se desarrollaron epidemias, y hubo varias muertes de tifoidea y de pulmonía, y dos abortos, y mucha disentería producida por el agua sucia y la falta de condiciones sanitarias. Y al cabo de los cuales, se les dio libertad, sin otras explicaciones. ¿Es eso justicia, y humanidad? ¿Dónde están la libertad y los derechos humanos?

¿Quieren ustedes eso? ¿Quieren ustedes que algún día eso pueda sucederles a ustedes? Pues defiendan el gobierno de Cuba, y aplaudan a su líder. ¿Quieren ustedes que la verdadera democracia desaparezca? Pues defiéndanlo, que al defenderlo hacen, por contraste, que aparezcan las fuerzas reaccionarias, tan abominables como las otras.

En un caso reciente, con motivo de cierta publicación que debía hacerse en una imprenta de La Habana—las imprentas están,

naturalmente, nacionalizadas—, era preciso hacer referencia a una persona non grata al gobierno. Y la imprenta, se negó a ello diciendo que no podían publicar nada que pugnase con “nuestra revolución socialista”. Añadiendo: “nosotros respetamos las opiniones ajenas siempre que éstas no menoscaben las nuestras,” etc. Lo que muy bien puede relacionarse con aquel cartoon en el que, al salir de una fiesta, le dice la mujer al marido: “Of course you have a right to express an opinion, so long as you don’t disagree with people”. Pues bien, ¿es eso libertad? Por esa libertad lucharon los miles de personas que en los años de la tiranía de Batista hicieron causa común con el líder, entonces. Y por esa libertad bajaron de las montañas y por esa libertad recorrieron la isla en triunfo. Esa libertad la querían, la necesitaban tanto el líder y su grupo, como el resto del pueblo cubano. ¿Y qué hicieron los del gobierno con ella, una vez que la conquistaron? Porque muchas veces la libertad es por la que luchamos para nosotros mismos, y después privamos a otros de ella. ¿Y por qué? Porque como Martí, el único hombre de Cuba que tiene derecho a ser llamado grande, dijo una vez: “libertad es el derecho que tiene cada hombre para hablar sin hipocresía”. Es el derecho de cada uno de ustedes a protestar; como hace unas semanas lo hicieron frente al teatro MacMillan; ese *picketing* que en Cuba no se permite, porque todo aquel que protesta está en peligro de ser fusilado contra un paredón. Quiera Dios que las cosas no cambien aquí también, y esa libertad *liberal*, y democrática, la libertad de todos para todos y para el bien de todos no se vea suprimida por la izquierda o por la derecha. El comunista y su “fellow traveler” quieren libertad para hacer su propaganda. Y la suprimen después que han conseguido el poder. Los reaccionarios hacen lo mismo. Y en el centro de unos y otros estamos nosotros los liberales. Lo malo que ha ocurrido con los liberales en estos últimos tiempos es que por temor de parecer reaccionarios hemos estado haciéndole el juego al marxismo, nacional e internacional. Ya es hora de demostrar que estamos tan lejos de los unos como de los otros. Que somos anti-imperialistas y anti-comunistas, y que ambos conceptos no son exclusivos. Y que estamos tan lejos de la extrema derecha como de la extrema izquierda. Y que tenemos derecho a nuestra posición, porque únicamente con nosotros está la libertad verdadera. Y es más, que tan enemigos nuestros son los unos como los otros. El hombre de mente liberal debe ser, por ello mismo, anti-imperialista y serlo significa estar contra cualquier clase de imperialismo: tanto el de la United Fruit en el Caribe, como el de la Unión Soviética en Hungría. Imperio por una parte, significa colonia por la otra. Ambos significan influencia política, económica, de ideas. Hay que tener presente que los Estados Unidos no son los únicos que representan el imperialismo en el mundo. Y que para ese caso, tan imperialista es *Life* magazine como *Izvestia*. Y frente al imperialismo está la dignidad, independencia y libertad de los pueblos. La independencia y libertad de Cuba, sí; y de los cubanos. Hace poco afirmaba un profesor de la Universidad de México en una conferencia bastante complicada, que la clase media, los

grupos profesionales de Cuba, habían abandonado a su país. Pero se guardó muy bien de decir la razón. La razón es que esas clases profesionales, esa clase media se vio—y aun se está viendo— aplastada por la acción del gobierno, que les limitaba y les limita hasta el aire que respiraban. Y que para mal vivir en Cuba —a pesar del cuadro paradisíaco que del país pintan algunos de sus admiradores—hay que obedecer en todo al gobierno y a su líder. Y aceptar sus puntos de vista y sus imposiciones, y hasta los programas de radio y televisión, con sus continuos, desesperantes *slogans* de adoctrinamiento comunista, algunos de ellos vulgares, con música barata y como el que se escucha, por ejemplo, en el aeropuerto de La Habana, para desesperar a los que intentan salir del infierno verde:

“Somos socialistas — adelante, adelante —
y el que no le gusta
que se tome un purgante.”

Precioso; ¿verdad? Pues ese es el paraíso cubano.

NOTA

* Palabras pronunciadas en inglés en una reunión de estudiantes de Barnard College en 1962.

LAS NARRACIONES DE ANDERSON-IMBERT

De todos son bien conocidos los estudios de Enrique Anderson-Imbert, el escritor argentino que, después de haber sido profesor en la Universidad de Tucumán, lleva ya varios años en la de Ann Arbor, Michigan. Su libro *El arte de la prosa en Juan Montalvo* (México, 1948) es obra de crítico y de filólogo, indispensable para el conocimiento del ensayista ecuatoriano, e igualmente importante es su artículo sobre “La creación artística de Gabriel Miró”, de 1959. En sus *Estudios sobre escritores de América* (Buenos Aires, 1954) destacan su “Discusión de la novela en América”, así como las páginas dedicadas a Echeverría, Sarmiento, Isaacs, Galván, Martí y Rubén Darío. De señalado interés es el modo de tratar la prosa artística de “Amistad funesta”, la única novela de Martí, en la que Anderson ve revelado ya el escritor preocupado por aquella voluntad de estilo que caracterizó a los modernistas. Bueno será advertir que Anderson no se limita a temas americanos, sino que su curiosidad y su conocimiento de las literaturas hispánicas le llevan a trabajar en temas de ambas orillas del Atlántico, como lo prueban, no sólo el ya mencionado trabajo sobre Gabriel Miró, sino sus estudios sobre la Celestina, Lope, Shakespeare, Shaw, Valle-Inclán, Proust, Azorín, Juan Ramón Jiménez, etc. que aparecen en *Los grandes libros de occidente y otros ensayos* (México, 1957)

o en *Crítica interna* (Madrid, 1961). Por otro lado, en *La crítica literaria contemporánea* (Buenos Aires, 1957) Anderson-Imbert estudia de modo excelente las tendencias y los métodos de dicha crítica, en relación con las últimas direcciones de la estética literaria. Si a todo eso agregamos la espléndida historia de *La literatura hispanoamericana*, que ya va en su tercera edición, publicada la última en 1961, en dos tomos; sus dos antologías de cuentos (hispanoamericanos y españoles) y la *Literatura hispanoamericana. Antología e introducción histórica* (hecha en colaboración con el que escribe estas líneas), de 1960, podrá darse cuenta el lector de cuánto deben nuestras letras a un estudioso de la calidad, la aplicación y la inteligencia de ese profesor argentino. Todo eso está muy bien, desde luego. Pero lo que el público en general conoce poco —al menos en este país—, es la condición de Anderson-Imbert como narrador. Veamos pues.

La colección de ficciones titulada *Las pruebas del caos*, de 1946, que es lo primero que llegó a mis manos—aunque existe otro libro previo, *La flecha en el aire* (1937)—lo presentaba como un escritor cuyas cualidades más evidentes son, según se ha visto, “libertad de la fantasía y rigor de la composición”. El libro pertenece a ese tipo de literatura de lo fantástico que tan bien se escribe en América—no todo en ella ha de ser desagradable o derrotista, como suele ocurrir en esa banda de la novelística dedicada a mostrar los rincones más feos de la vida—; y que desde Lugones acá, pasando, naturalmente, por Borges, ha producido toda una ya rica serie de cuentos o “ficciones”, únicos en nuestra historia literaria. Pues bien, dentro de ese tono, con carácter entre lírico, irónico, fantástico, misterioso y como de juego, se hallan las narraciones de este libro de Anderson, entre las cuales me gusta principalmente esa versión suya, admirable, de la historia del hijo pródigo. Después llegaron las otras ficciones de *El Grimorio* (1961), en las que se continúa, cada vez más seguro, el don de narrador que posee Anderson-Imbert, realizado en la más feliz combinación de asunto, forma y ambiente. Narraciones escritas en un estilo claro y sencillo, con frecuentes notas de humor, y atinada visión de la realidad.

Ahora acaban de aparecer, juntas por primera vez, *Vigilia* y *Fuga*, dos novelitas de Anderson-Imbert; y por la primera vez sin las dificultades que surgieron cuando se publicaron aparte, y separadas además por un espacio de tiempo de diecinueve años. La primera, *Vigilia*, se publicó en 1934, en el taller del diario “La Vanguardia”, en donde trabajó Anderson por algún tiempo. Se hizo una edición de 500 ejemplares, y aunque la obra recibió el Premio Nacional de Literatura y, por lo tanto, alguna atención de la crítica bonaerense, la casi totalidad de la edición quedó en los sótanos del periódico, y allí ardió en llamas cuando en la desgraciada época peronista incendiaron la Casa del Pueblo, en 1953. La segunda novela, *Fuga*, apareció primero en 1951, en el número de mayo-junio de *Cuadernos Americanos*, de México; dos años más tarde, en 1953, se publicó en forma de libro en Buenos Aires, pero la policía peronista confiscó la edición aun antes de salir ésta de la

imprensa. Poca suerte, desde luego. El colofón del ejemplar de la edición de 1953, que poseo, dice que, tras la publicación en *Cuadernos Americanos*, "ahora, con modificaciones, se publica en su texto definitivo por primera vez". Texto que tampoco resulta definitivo, puesto que en esta edición de 1963 que comentamos, se le hacen enmiendas; y tampoco sabemos cuantas enmiendas más ha de sufrir, o han de sufrir ambas novelas que "por ahora se publican en edición definitiva" por la Editorial Losada. Si nos detenemos un momento a meditar en lo que esas correcciones y modificaciones representan, no podremos menos de considerar eso que nos parece una de las cualidades de Anderson-Imbert como escritor: su conciencia del trabajo, su preocupación por realizar una obra de arte, que sólo a fuerza de volver a ella varias y repetidas veces logra adquirir, en muchos casos, su forma definitiva. La intensa percepción del Tiempo que su autor ve en ambas novelas, parece manifestarse en esa "vigilia" del escritor junto a su obra, a la que le va puliendo las palabras, recortando las frases descabelladas; o, por otra parte, reintegrándole pasajes suprimidos en versiones anteriores. En suma: tiempo que trabaja junto con la novela, y que al pasar por ella, deja su marca en las diversas etapas de su elaboración.

En las obras posteriores de Anderson —*Las pruebas del caos* y *El Grimorio*— la prosa ha ido ciñéndose. La misma fantasía resulta mejor organizada. Por más sencilla, la narración es más poética. En *Vigilia* y *Fuga* la metáfora corre sin freno por el libro. Tanto corre, que nos arrastra y casi nos distrae. Como un continuo fuego de artificio, nos deslumbra; pero nos deslumbra, admirándonos de esa fantasía, del extraordinario dominio que el autor posee sobre la palabra, la frase, la idea, la organización, en fin, de su plan novelesco. Al comienzo de esta edición de *Fuga*, se escribe "Juguemos. . .". Y tal vez sea eso. Sí, un juego; un armonioso y rico juego de palabras y fantasía, que al paso de los años, ese Tiempo que tanto preocupa a Anderson ha ido refrenando. Queden estas dos novelas, que salen ahora juntas por los caminos del mundo, más felices que antes, ya que no han padecido ni incendios ni persecuciones policíacas, como ejemplo de una etapa muy importante en la historia de la narración de Anderson-Imbert, y al propio tiempo, y muy significativamente, de la narración contemporánea en Hispanoamérica.

Revista Hispánica Moderna, 30 (1964), 46-48.

[SOBRE PLACIDO]*

A la numerosa bibliografía de "Plácido",—una selecta pero nutrida

muestra de ella se da al final de este volúmen—, hay que agregar el cuidadoso estudio que el profesor F. S. Stimson ha hecho y del que damos cuenta en esta reseña. Se trata, como el subtítulo aclara, de una historia de su vida, de la corta y azarosa vida de Gabriel de la C. Valdés, el poeta mulato cubano del siglo XIX que por muchos títulos podría encarnar el prototipo del poeta romántico, más acaso por su vida, que por la calidad de su obra.

El profesor Stimson comienza por llevarnos a la Cuba en esos años, ofreciendo varios e interesantes datos que sirven para haber un retrato de las condiciones, bien difíciles por cierto, en que política y socialmente se hallaba la isla por aquellos tiempos, y dedicando un breve capítulo a las relaciones que existían entonces —primera mitad del siglo XIX— con el resto de los países americanos. El autor sigue a nuestro poeta en el curso de su vida desde su nacimiento en 1809 en La Habana hasta el momento en que, acusado de sospechoso por el gobierno español fue puesto en prisión en la ciudad de Matanzas, y fusilado en 1844. Se documentan varios aspectos de la vida de "Plácido" con citas de sus poemas que contienen datos autobiográficos, y por fin, en el Capítulo III se hace un comentario sobre la poesía del desgraciado bardo. La crítica de su época—tal vez obedeciendo al eco de su muerte trágica—ha tendido siempre, o casi siempre—ya que la excepción del caso de Manuel Sanguily la confirma— a romantizar la figura, la vida y aún los versos del poeta. Ciertamente que los avatares de su vida, su condición de mulato entonces y su muerte eran ya más que suficientes para hacerlo destacar dentro y fuera de su país. Como dice el autor de este estudio "To interpret the conflicting biographical data concerning Plácido it seems advisable to study him from the vantage point not only of his Cuban contemporaries but of those in the United States. It will be found that although the abolitionist group tended to romanticize him, one member Hurlbert, wrote a most creditable biography, and another Carolinian, Wurdemann, may have contributed some facts which even Cuban scholars failed to uncover". Ese interés en la vida de Gabriel de la Concepción Valdés por parte de algunos escritores norteamericanos de entonces sigue reflejándose en otros estudios recientes, como el muy valioso que nos ocupa, escrito con simpatía y al propio tiempo con imparcialidad hacia el poeta y su obra de la que, fuerza es decirlo, son escasos los ejemplos que han de quedar para la posteridad. La poesía de ocasión, escrita bajo el apremio del minuto o de la necesidad económica, dejó poco tiempo a "Plácido" para trabajar en serio en la poesía, para la cual estuvo sin embargo admirablemente dotado, como lo prueban algunos de sus poemas—precisamente esos pocos que han quedado en las antologías.

En suma, esta nueva vida de Plácido viene a poner al día algunos puntos oscuros, documentando hechos y detalles, y es un buen ejemplo de lo que un crítico estudioso e inteligente puede hacer, reuniendo fichas, documentos y opiniones para después ofrecer su

versión, que en el caso presente ha de recibirse con el mayor aplauso. ¿1965?

NOTA

*Eugenio Florit no recuerda dónde se publicó este texto.

CINCO POETAS DEL TIEMPO*

Su condición de crítico—de crítico de la poesía—la había venido demostrando José Olivio Jiménez desde hace varios años en páginas dedicadas a Dámaso Alonso, Agustín Acosta, Angel Gaztelu y el autor de estas líneas, por ejemplo, y más recientemente, en varios fragmentos o partes de los estudios contenidos en este libro, como en los casos de Vicente Aleixandre, publicado en la RHM (XXIX, 3-4, 1963), José Hierro y Cernuda. Ahora, con la aparición de *Cinco poetas del tiempo* nos damos cuenta plenamente de aquella rara condición que quienes hemos ido siguiendo su labor literaria le advertimos antes.

Este libro está formado, como su título indica, por cinco largos estudios sobre la poesía de Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Hierro, Carlos Bousoño y Francisco Brines, enlazados todos ellos por un tema principal: la función que el tiempo ocupa en cada uno de ellos o, tal vez mejor, de qué manera particular cada uno de ellos expresa en sus versos la conciencia y el sentimiento de lo temporal. La "Introducción" (pág. 11 a 41) podría ser considerada como un ensayo más, toda vez que en ella Jiménez traza un bosquejo de la poesía española en lo que va de siglo, y en sus diferentes momentos del "98" y "Modernismo", "27" y "36", postguerra y manifestaciones actuales. Recomendando de modo muy especial estas páginas que son a mi parecer uno de los resúmenes más inteligentes, claros y bien escritos que de estos ricos años conozco.

El autor se hace una pregunta inicial, que es como el hilo conductor de sus cinco ensayos restantes: "¿Qué significa, en síntesis, que el tiempo parece ser el centro de cohesión o uniformidad de toda poesía actual (española)?" Y a esa pregunta va contestándose en un minucioso examen de la función que ese tiempo, "su" tiempo, desempeña en cada uno de los poetas estudiados. La temporalidad, "testimonio de su existir temporal", la ve nuestro autor reflejada de tres maneras diferentes, de las que forma tres grupos: "los que contemplan y manifiestan en sus obras el paso del tiempo, la temporalidad, a través de sus propias existencias personales", (como Hierro o Brines); los que "aupándose sobre las circunstancias de su propio vivir . . . desembocan no obstante, en una meditación inquisitiva de valor más objetivo y universal sobre los enigmas de la

realidad (material y moral) y de la acción del tiempo sobre ella" (Aleixandre, Cernuda, Bousoño); y por fin "aquellos poetas . . . que han puesto el objetivo de su atención lírica en las concretas realizaciones histórico-sociales del tiempo que les ha tocado vivir" (Celaya, Otero, etc.), poetas estos últimos que han quedado fuera de este libro aunque a su importante obra, como a la del resto de los poetas españoles contemporáneos, se alude amplia y reiteradamente en las numerosas páginas del mismo.

Ni es únicamente ese "tiempo" tema exclusivo de estos ensayos, ya que en los casos concretos de los cinco nombres estudiados se examina, a la luz de muy diferentes puntos de vista, la totalidad de su obra, hecho que al terminar nuestra lectura quedamos plenamente enterados del quehacer poético de todos ellos.

Es éste, como dice José Luis Cano en reciente reseña del libro de Jiménez, ejemplo de crítica creadora, iluminadora, en la que se advierte "amor, sensibilidad y conocimiento". Una crítica que estudia la poesía—y sírvanme ahora otras palabras del joven poeta Ricardo Desfages—, "como conocimiento, como saber de salvación. La poesía unida y complementaria con la filosofía, ayudando al hombre en su vivir, especialmente como medio de llegar a las soluciones éticas". Y todo ello, además, sazonado por una sólida cultura literaria de la que hace uso Jiménez con moderación, buen gusto y seguridad.

No se trata, por lo tanto, en el caso ejemplar que nos ocupa, de un modo "impresionista" de ver el hecho poético, como tampoco de una reflexión intelectual sobre el mismo; se trata, nos parece, de una feliz combinación de ambos modos, o métodos, unidos por lo que podríamos llamar "inteligencia amorosa". La aguda sensibilidad del autor, que se revela por estos ejemplos entre mil, en sus admirables párrafos sobre la "emoción" contenidos en los capítulos I (págs. 47 y 48) cuando habla de la emoción poética de lo temporal, y II (pág. 108) al referirse a las emociones como a las "adherencias del alma, jubilosas o tristes, positivas o devastadoras, a la irrefutable presencia de las cosas"; esa sensibilidad, digo, sabe extraer de cada poema o verso estudiado toda la carga que contiene, y llegar hasta las más recónditas galerías de la creación poética. Crítica que es, pues, una demostración de cómo ha de verse el poema, no como cosa estática y ya hecha, sino en su dimensión temporal, sea ésta histórica o puramente personal y subjetiva. No debe olvidarse—y esto lo sabe muy bien José Olivio Jiménez—que el poeta es un ser que vive, ama, sufre y medita sobre la tierra, y que esos vivir, amar, sufrir y meditar los realiza en el tiempo, en un tiempo que es el suyo y el de los demás o el de las cosas que le rodean—es decir, el ya famoso "yo y la circunstancia" orteguiano.

De todos es conocida la riqueza y variedad de la poesía española contemporánea, de la que son ricos y variados ejemplos los cinco poetas estudiados en este libro. Cada uno de ellos es maestro de un decir poético propio. Los mayores—Aleixandre y Cernuda, el primero aún en plena y siempre original actividad creadora, y Cernuda, por

desgracia ya completo en la extraordinaria obra que nos ha legado; Hierro y Bousoño, desenvolviendo una expresión de mayor acendramiento cada día; y el más joven de todos, Francisco Brines, que también ha hecho valiosas incursiones en la crítica, con un solo libro en su haber al tiempo de la publicación del volumen que nos ocupa, pero ya dueño de uno de los temperamentos poéticos más hondos, finos y prometedores de la hora actual.

José Olivio Jiménez, al dar a la estampa estos admirables ensayos, no sólo nos ha permitido llegar a lo más íntimo, a lo casi inalcanzable de esa poesía, sino que ha realizado una labor de crítica aguda, sensible e inteligente, rara en el panorama general de las letras contemporáneas.

Revista Hispánica Moderna, 32 (1966), 96-98.

NOTA

*José Olivio Jiménez. *Cinco poetas del tiempo*. Madrid, Insula, 1964, 458 págs.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA CARRETA DE RENE MARQUES.*

René Marqués ha trazado en *La carreta* el drama común a tantas familias puertorriqueñas de nuestro tiempo. Drama bien conocido, ciertamente: el éxodo de la tierra de origen a la ciudad—a un suburbio (misérrimo) de San Juan—y de aquí, por fin, a la otra ciudad lejana, grande y tentadora: New York. Así el autor ha organizado su material dramático en tres jornadas ("Tres estampas boricuas" es el subtítulo de la obra): *El campo*, *El arrabal* y *La metrópoli*. En ese trasplante los valores sustanciales del espíritu, que un día estuvieron alzados y pujantes en la tierra, irán sufriendo una descomposición progresiva, debilitándose hasta quedar corroídos por una distinta jerarquía de intereses centrada en la concreta posesión de bienes materiales. Pero las almas no se adaptan bienamente. Realmente el alma no se adapta nunca, y las de estos personajes van lentamente quedándose en nervio vivo, mirándose obstinadamente los pozos de soledad y frustración que ese trasplante—simbolizado en la figura de una carreta, de aquella carreta que una vez los sacó del campo y que tal vez a ella un día los devolverá—les ha dejado como única definitiva riqueza. Es una vez más el drama del desarraigo—tan dolorosamente propio del hombre contemporáneo—pero que aquí adquiere perfiles de tragedia colectiva ya que es una historia, mil veces repetida, que podría muy bien secar las fuentes más vivas del espíritu de todo un pueblo.

Mediante una técnica dramática casi fluvial—que recoge y arrastra

hechos, ocurrencias, datos, acumulando más que seleccionando— el autor nos da, con una visión realista que por ello se resiente a veces de minuciosidad, los tres momentos de la penosa jornada: el dolor del adiós a la tierra que no se ha podido o no se ha sabido conservar, de la tierra a la que los mayores se sienten tan ligados y a quien los jóvenes ven casi como a una enemiga; luego, la desgarrada rotura de los valores morales más sólidos de la familia cristiana, en la vida promiscua y sórdida del arrabal; por fin, la acción embrutecedora de los tentáculos con que la ciudad grande y mecanizada va envolviendo y destrozando esas pobres vidas, no preparadas para su propia defensa. La historia bordea a veces el naturalismo y la truculencia, especialmente en los dos últimos actos—que se acercan por momentos a un catálogo de todas las posibles contingencias dolorosas del hombre y de todas las injusticias sociales imaginables. Pero como el autor no las inventa, sólo las acumula, nadie podría echarle en cara que falta a la verdad (aunque para la verdad artística no sería necesario tanto derroche).

No obstante, a pesar de lo anterior, la obra se mantiene en un plano de rigurosa calidad artística; y esto, sobre todo, en atención a dos positivos méritos del escritor. Uno de ellos es su capacidad de crear personajes de gran fuerza dramática, que integran un retablo de auténticos caracteres reales: el abuelo don Chago, pegado a la tierra, con un fuerte sabor a tierra él mismo, que prefiere dejarse morir sobre ella antes que abandonarla; su hija, doña Gabriela, el personaje más vivo y atrayente de todos, ejemplar magnífico de *varona* hispánica—como diría Unamuno—, cargada de abnegación, conciencia cristiana, altísimo sentido de la responsabilidad familiar y, antes que todo, de amor; Luis, el hijo adoptado, loco de ensueños y quimeras, naturalmente ávido de progresos y de compromiso con la madre leal que lo ha prohijado y querido, pero fruto de una educación torcida que no le ha enseñado a tiempo dónde están sus verdaderas raíces, para venir a encontrar con su muerte accidental en una fábrica de la ciudad el pago más cruel de esa desorientación.

Y la otra gran virtud de Marqués en esta pieza es el aliento poético de verdadero sabor a tierra—a tierra puertorriqueña—y de verdadero sabor trágico que sabe infundir a todo: personajes, situaciones, ambientes, diálogos, silencios, sonidos, luces, objetos, etc. Esta poesía llega a una gran altura, sobre todo en el primer acto: allí los personajes están aún sobre la tierra, en el momento en que esperan la carreta que habrá de trasladarlos a la capital. De pie todavía sobre lo que desde entonces será su pasado, abrumados de impaciencia o de dolor por apurar rápidamente ese instante del presente, llenos de fe o de duda por el incierto futuro, en pocas ocasiones del teatro hispanoamericano contemporáneo es posible sentir con tal fuerza la presencia del tiempo. Pero no del tiempo en su pura dimensión de acabamiento o destrucción universal, sino en la más compatible de inquietud y pregunta ante un destino que ya no es sólo personal o familiar sino nacional, sociológico, histórico.

Al final hay un mensaje de optimismo, que aspira a servir de redención y de enseñanza. Muerto Luis, los dos únicos miembros de la familia que permanecen en la escena—doña Gabriela y su hija Juanita— volverán a la tierra, y hacen explícita declaración de esta voluntad. La madre, hecha un ovillo de dolor por la reciente noticia de la muerte del hijo; y Juanita—la juventud, la esperanza—se yergue *firme y decidida* —anota el autor en la acotación última—señalando el único camino posible de salvación.

Por sus indiscutibles valores artísticos, y por plantear—en términos de arte, vale repetir, no de mecánica propaganda— un problema que tan hondamente afecta a una gran masa de la población neoyorquina actual, es de justicia que la obra se reciba con gran atención por las zonas más vivas y preocupadas de esta ciudad. Si en la traducción al inglés se perderá indudablemente mucho de esa fuerza expresiva y poética del lenguaje de Marqués, no dudamos que *La carreta* tiene en sí la suficiente carga dramática, de la mejor ley, para producir en los espectadores una definitiva impresión, tanto artística como humana.

¿1966?

NOTA

*Eugenio Florit no recuerda donde se publicó este texto.

PHILIP SILVER. "ET EN ARCADIA EGO": A STUDY OF THE POETRY OF LUIS CERNUDA. LONDON: TAMESIS BOOKS LTD., 1965.

To the many and very important studies of the work of Cernuda which have been done recently—and of particular note are those of Octavio Paz, José Olivio Jiménez and Francisco Brines—is now added this book of Philip Silver, originally presented as a doctoral thesis in the University of Princeton. It is proper to comment here on the interest that this poet, already considered, without possible discussion, as one of the most intense and universal that Spanish poetry can present to the world during this century, is awakening in and outside of Spain. Silver expresses this in the preface to this work:

The reasons for Cernuda's continued prestige are primarily to be found in his deeper involvement in the texture of society, especially because that involvement was negative. By virtue of a deeper commitment he appeared to have risked more as a poet than most of his peers. At the same time he was always sympathetic to literary traditions other than his own. These traits, which make Cernuda an atypical member of his generation, are the very ones that have rendered him acceptable to a new generation of Spanish poets.

In effect, there is in the work of Cernuda a transcendence which exceeds the limits of the purely "poetic" and makes us look at his poetry, when we read it, not simply as an expression of a temperament, of the most lucid and sensitive to be found in present day poetry, but as an interpretation of a personal and original world, and, at the same time, evidence of the inquietude and anguish of the man in the face of the mystery of the reality in direct function with the desire for eternity, that "thirst for eternity" of which the author of this admirable book speaks.

Thus, we find ourselves before a work which reveals the affectionate attention and careful investigation with which Silver has studied the creative process of the poet. Silver divides his study into seven chapters which treat successively the man and his environment, that is to say, biography; his birth in Seville and adolescence in Málaga; his years in Madrid, until the Spanish Civil War took him first to England and later to the United States and Mexico, where he died. Then come the varied and intelligent approaches to this work titled: II. The unifying theme: The thirst for eternity. III. Eden Recalled: Childhood as eternal present. IV. The changes of Love: A mirror of Eternity. V. The Nature of Eden and the Eden of Nature. VI. Enemies of Chaos: The artifices of Eternity. VII. Spain as Sansueña: History and Eternity. One can see, then, how Silver centers the whole book and with it the interpretation of Cernuda's poetry about the relationship between the poet and eternity, with the inevitable presence of time—as José Olivio Jiménez has most clearly seen in his exemplary essay "Emotion and the transcendence of time in the poetry of Luis Cernuda".

When commenting on a line of the poet contained in his essay "Words before a Reading", the author of the present book adds: "Poetry is for Cernuda not simply a vocation but a condition of his existence. . . Which is to say that poetry is for him as necessary as his own life. For this reason Cernuda immerses himself in life, in love, in the communication with surrounding reality, although, as all true poets, he maintains that necessary "solitude", from which he can look at reality and closely examine his desire to transcend it.

This book of Silver's is from now on indispensable reading for those who seek to understand the difficult and beautiful poetry of Cernuda. On the other hand, because it is written in English, it permits the students of that language, guided by the intelligent and accurate presentation of the critic, to approach Cernuda's poetry by a simple reading of the original texts, which would otherwise require not a simple reading, but rather a careful study of its themes and problems of esthetic and philosophic order. The book of Silver accomplishes thus its purpose and opens to us new perspectives for the better comprehension of the poetry of Luis Cernuda. In it the young American critic has given proof of his exceptional aptitude for illuminating the most obscure and difficult corners which exist in all

truly transcendental poetry.

¿1966?

NOTA

*Eugenio Florit ha indicado que no posee el original en español de este texto.

PARA EL LIBRO DE UVA A. CLAVIJO *

Quiero, en primer lugar, decir que estamos frente a una mujer “sentimental, sensible y sensitiva” (aunque sin exageraciones). Una mujer que ha sabido mirar su mundo, sus mundos como niña, adolescente, esposa y madre, y, lo que resulta mejor para nosotros, ha sabido escribirlo. Se trata de una colección de viñetas, que, como verá el lector, muestran aspectos muy diversos de la vida de una mujer. De una mujer que se siente segura de donde está, en su papel, ahora, de persona hecha y derecha, a pesar de sus pocos años. Y también a pesar de ello, fuerte frente al mundo y frente a la vida, delicada observadora de la naturaleza—primaveras, veranos, otoños, nieves—; que al subir a una loma siente la gran belleza del paisaje que tiene a sus pies; que nota y va anotando con segura pluma, el paso de las estaciones y los pasos y adelantos en el diario ensayar de sus hijas.

Dice una copla: .

—¿Con qué te lavas la cara
que siempre tan guapa estás?
—Me lavo con agua clara
y Dios pone lo demás.

Uva Clavijo—no olvidemos que es nieta de Alfonso Hernández Catá— sabe escribir sin hacer “literatura”. Bueno, hasta cierto punto. Porque todos, yo mismo al pergeñar estas cuartillas, estoy sin querer haciendo literatura. ¿De qué otro modo vamos a escribir si no es así? Lo que quiero decir es que Uva Clavijo no “pretende” hacer esa literatura. Ella escribe sus impresiones—que a veces pueden traernos recuerdos de Juan Ramón Jiménez, de Bécquer, de Darío, de Martí—, pero las escribe sin que se le vea el esfuerzo de sacar lo que tiene dentro. Y tiene mucho dentro de su ser: tiene gracia, y sencillez, y gusto por lo delicado, y un cierto abandono natural que si nos parece arte, no nos resulta artificio. Y a eso llegamos. A eso llego yo, en esta breve presentación de un libro grato de leer. Una persona, una mujer,

mira su vida, su mundo, su familia, su ambiente, su paisaje. Y como lo mira con amor, sabe trasladarlo al papel para que nosotros sus lectores, podamos compartir con ella esa linda, suave, emocionada relación de Uva con su mundo. Me parece que ello es suficiente.

NOTA

*Apareció este comentario en *Eternidad* (Madrid-New York: Plaza Mayor, Ediciones, 1971).

LA ALEGRIA DE MARINA ROMERO *

En unos cuantos años-libros Marina Romero ha ido transcurriendo —viaje inevitable en la vida y la obra de todo poeta— desde la gracia ingenua pero ya segura de su *Nostalgia de mañana* (1943); la certeza expresiva (“¿En qué piensas, pastor, / de estrella a estrella?”) que llena las hermosas páginas de *Presencia del recuerdo* (1952), volumen en el que hemos visto aparecer ya nuestra constante compañera, la soledad; los poemas de amor de *Midas* (1954), con aquel inquietante y verdadero “¿Por qué / sin razonar / voy a tu sombra?”, hasta su último poemario publicado en 1961, *Sin agua, el mar*, maduro de experiencia vital a lo hondo y a lo alto, en donde el lirismo se carga en días pasados y de esos momentos en que “A uno / se le va cansando el alma / poco a poco. . .”

Sin embargo, la soledad y la melancolía no llegaron a inundar el alma de Marina Romero. Dios aprieta, pero no ahoga, dice el pueblo. Y Marina Romero, en su lucha diaria con aquéllas, ha sabido guardar un punto de ternura que ahora se vuelve hacia los niños, “para que sigan soñando”, como ella lo hizo al comienzo de su andar por la vida. Y para que sigan soñando con alegría. Presentes están aquí todos los animalitos—o animalotes—gratos a la infancia: palomas, ratones, garzas, gatos, delfines y mil más, en juego de cercanía con los personajes que los niños conocen a través de sus libros: Gil Blas, Robinson Crusoe, el Ratoncito Pérez, Peter Pan, Alicia, la que viajó al país de las maravillas; Blanca Nieves, Platero. . . Nombres y nombres como abiertas ventanas a la imaginación y a los sueños.

¿Y los versos? Pues como traídos de muy lejos, a veces, de las más rítmicas formas de la poesía popular infantil, de los romances, algunas de las cuales ya habían hecho su aparición, graciosas, en el primer libro de Marina Romero. Léanse, por ejemplo, “ciervo”, “tortuga”. Y las palabras también; mundo del inquieto disparatillo, del no sé qué poético que corre por muchas de estas páginas. Palabras que se engarzan, diversas o en gentil desarreglo, como en una coronita de florecillas silvestres, realizando el milagro del puro decir poético, como

sucede en "calamar", por otro ejemplo.

¿Más? Pues sí: los nombres de las flores que aparecen al pie de estos poemas. De modo que cada uno de ellos queda situado entre un animalito—que por grandote que sea, como el camello, no deja de ser pequeño en este libro,—y una flor. Que de todos ellos, animales y flores, y seres que brotaron de los libros está compuesta esta encantadora colección de versos. Marina Romero ha logrado que su poesía se aníe, la ha adornado con todos los colores gratos a la infancia, y nos la entrega para que tanto los pequeños como los grandes que aún sabemos soñar nos entremos felices en este mundo maravilloso que la poetisa supo crear para todos nosotros.

NOTA

*En *Alegrías, Poemas para niños* (Madrid: Ediciones Maya, 1972).

MEMORIAS DE UN ACTOR AFICIONADO

Vamos a ver. Mi primer contacto con el teatro ocurrió en Port-Bou, el pueblecito catalán sobre el Mediterráneo en la frontera con Francia. Tenía yo 14 años, que había cumplido el 15 de octubre de 1917. Allí vivía con mi familia desde 1908. Mi padre era Alcaide de la Aduana. Bien. Unos cuantos amigos nos pusimos de acuerdo para escribir una zarzuela, por divertirnos, claro. Y así surgió *Hacia la gloria*. La letra era de Carlos Vázquez, hijo mayor del Administrador de Correos, y de Juan Vicente; y la música la escribimos José Ma. Pla, un chico valenciano que estaba de temporada en casa de parientes suyos en el pueblo, y yo. Bueno, yo sólo escribí dos números: un pasodoble sin letra, y otro cantado, del que recuerdo el estribillo: "Viva el sol, viva la arena / vivan los ojos de mi morena." Claro está que la zarzuela tenía que ver con un protagonista que quiere ser torero, y el día de la alternativa recibe la funesta noticia de la muerte de su querida mamá. . . Muy dramático. Pero la obra se puso en escena en el Casino España, acompañada de un larguísimo programa en el que había banda de música, una cupletista, Pilar Manzano, un episodio de la película en series "El gran secreto", nuestra zarzuela, otra obrita titulada *El pequeño bohemio*, otra zarzuela, *Elecciones*, en la que hacía un papelito mi hermano Fernando, que tenía entonces 11 años, y nada más, gracias a Dios, pues se me ocurre pensar que aquello debió de terminar a las tantas de la madrugada. Todavía conservo el programa de aquella "monumental" función, que tuvo lugar los días 20 y 21 de abril de 1918.

Poco tiempo después, en julio de ese año, salimos padres, hermanos, con nuestra Tatá desde el puerto de Barcelona para La Habana, ya que la familia de mi madre deseaba que nos trasladáramos a Cuba en donde, dicho sea de paso, se habían casado mis padres en los últimos años del siglo pasado. En setiembre de ese año uno de mis tíos, que era padrino mío, Eugenio Sánchez de Fuentes, hermano de mi madre, me facilitó con su ayuda económica la entrada en el Colegio De La Salle, en el Vedado. Allí comencé de nuevo el Bachillerato, que había estudiado en parte en Port-Bou. Al terminar el curso de 1918-1919, y en la fiesta de repartición de premios del Colegio, que entonces se celebraba en la antigua Asociación de Propietarios del Vedado, hice mi primera aparición en las tablas. Representamos una graciosa comedia de Vital Aza, *Parada y fonda* y como yo estaba "recién pescado" y tenía mi acento español entreverado de catalán, pues hice el papel del comisionista Pau Palau, "representante de Andreu, Grau y Riu, de Barcelona," en el que pude lucir mi habilidad para imitar el acento catalán. Y todo resultó muy bien. También en dicha comedia trabajaba, en otro de los papeles principales Jorge de Cubas que desde entonces ha sido y es mi fraternal amigo.

En otras comedias y fiestas del Colegio tomé parte durante los cuatro años de mis estudios, mas por desgracia no recuerdo sus nombres. Sólo me viene a la memoria haber hecho el monólogo de Abati, *Un hospital* y *La buena crianza o tratado de urbanidad*, del mismo autor, que repetí con éxito en varias ocasiones. Sí recuerdo que ya hacia 1920 o 1922 las fiestas de repartición de premios se celebraban en uno de los patios cubiertos. Y que mis padres disfrutaban mucho con ello, pues ambos, papá y mamá, eran muy aficionados al teatro, sobre todo mi padre, que en su juventud había sido actor profesional durante cierto tiempo.

Al terminar el Bachillerato ingresé en la Facultad de Derecho de la Universidad, carrera que seguí sin pena ni gloria, y hasta con un suspenso en Derecho Procesal, la última asignatura de la carrera—al mismo tiempo cursé la de Derecho Público como entonces se llamaba a la que más tarde se ha denominado Ciencias Sociales, Políticas y Económicas—; digo que con el famoso suspenso no pude graduarme en junio, con mis compañeros sino que tuve que esperar hasta setiembre de aquel año de gracia de 1926.

Pues bien, tan pronto comencé a asistir a la Universidad me relacioné con los estudiantes aficionados al teatro, e intervine en algunas de las funciones que se organizaban con el título de "Bataclán universitario" y se daban en el Teatro Nacional. Lo de "Bataclán" salió porque por aquellos tiempos estuvo en La Habana una compañía francesa de revistas que respondía a tan sonoro nombre. En nuestras funciones estudiantiles solía decir yo algunos monólogos de Pérez Zúñiga y de Melitón González que gustaban bastante. Y también en aquellos años, el catedrático de Literatura de la Universidad, Salvador Salazar, organizó un grupo de Teatro Universitario que ofrecía sus

funciones en el de la Comedia. Recuerdo haber hecho con ellos una obrita del propio Salazar, *El amor detective*, y el don Virgilio de *La rima eterna* de los Quintero. La protagonista fue Blanquita Dopico, que desde entonces quedó entre nosotros con el nombre de *La ensoñadora*, su papel en la obra.

Después de terminar la carrera estuve algún tiempo sin trabajar en el teatro, hasta que en la Sociedad Pro-Arte Musical, ya en su flamante edificio "Auditorium", de Calzada y D, en el Vedado, muy cerca de donde vivíamos nosotros, se crearon en 1931 clases de declamación y se representaron obras teatrales. En ellas trabajé bastantes veces, bajo la dirección del veterano actor Guillermo de Mancha: hice el Manuel en *Rosas de otoño* de Benavente—como recuerda mi hermano Ricardo en artículo reciente—; y en la que tomaron parte mi hermana Josefina y el propio Ricardo; el Lord Augusto Lorton, de *El Abanico de Lady Windermere*, con mis hermanos Fernando y Ricardo; el bebedor que todo lo comprende antes, en *El viaje infinito*, de Sutton Vane (en inglés "Outward Bound"); el característico del "rayo verde", en *La escondida senda* de los Quintero; el médico de *Canción de cuna* de Martínez Sierra (que habría de repetir un par de veces, más tarde aquí en Barnard College); el marido de *Mi mujer es un gran hombre* creo que de Luis de Vargas; dirigí *Escuela de millonarias* de Suárez de Deza, y desde luego, hice el protagonista de *Topacio*, de Marcel Pagnol, que ha sido uno de mis grandes éxitos, con perdón por la inmodestia. Pero es verdad.

Luis A. Baralt, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad y siempre entusiasta del teatro, reunió en 1935, año en que todo el mundo hispánico recordaba el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega, un valioso conjunto de jóvenes, con algunos ya majorcitos, con los que montó en la Plaza de la Catedral de La Habana la *Fuenteovejuna*, que resultó un extraordinario espectáculo. En una de las esquinas de la misma plaza existía entonces un café llamado "La Cueva", al que concurrían los que tomaban parte en la representación y de allí surgió la idea de dar ese nombre al grupo que, bajo la dirección de Baralt, iba a ser, aunque por poco tiempo, una de las empresas teatrales no profesionales más lucidas de esos años. Las funciones se daban en el teatro de la Comedia y en ellas tomé parte varias veces; como protagonista en *El tiempo es un sueño*, de Lenormand y en *El hombre del abrigo gris*, de Rosso di San Secondo. Más tarde Baralt se dedicó de lleno a dirigir el Teatro Universitario, que montó varias obras importantes; pero ya yo había salido de La Habana.

Por esos años, entre 1930 y 1940 trabajé casi diariamente en las comedias radiales de Autrán, la CMQ (acompañando en Carlos Brandt al Raffles de Miguel Llao), Radiodifusión O'Shea junto con Pilar Bermúdez y Marcelo Agudo—de gran éxito entre el público radioescucha; y en los episodios detectivescos de broma "Chan-Li-Po" y "Rudy Rod", de Felix B. Cagnet el primero y de Castor Vispo el segundo, que protagonizaban Aníbal de Mar y el "gallego" Otero.

Pues señor, en junio de 1940 me dio repentinamente la ventolera por trasladarme a New York y como desde 1927 era empleado de la Secretaría de Estado, le pedí al entonces Subsecretario don Miguel Angel Campa que me trasladara al Consulado en esta ciudad. Y aquí me vine, en la ínfima categoría de Auxiliar de Consulado—más adelante me ascendieron a Canciller—, con un sueldo bien pequeño pero con el que entonces se podía vivir sin pasar apuros. Además, por las noches tenía trabajo en las emisoras N.B.C. o en la Columbia Broadcasting System haciendo papeles en unos programas de Chucho Montalbán, o bien leyendo noticias. Asimismo entré a formar parte del cuerpo de traductores y adaptadores al español de películas norteamericanas de la Metro Goldwyn Mayer, trabajo en realidad agotador aunque interesante, y que no pude resistir por mucho tiempo, pues entre unas cosas y otras me entró una crisis nerviosa que me tuvo maltrecho varias semanas.

Yo había entablado relaciones de muy estrecha amistad con varios profesores del Departamento de Español de Columbia University, principalmente con Federico de Onís y Angel del Río de tan grata memoria. Y así, a poco de llegar a New York me vi de nuevo metido en danzas teatrales en las funciones que Onís, primero, y después Amelia y Angel del Río celebraban anualmente en la primavera. Recuerdo que mi primera intervención en los "Instituto Players", que así se dominaban en tiempos de Onís, fue en uno de los papeles de "viejo", el padre de *La Dama boba* de Lope, junto con Emilio González López. Escribí la palabra "danzas" más arriba, y en verdad que en aquel papel tuve que dar unos pasos de baile al compás de una suerte de ritmo tropical sobre el estribillo de "Viene de Panamá", que no se podía decir Panamá, porque no iba bien con la música. Así fueron llegando papelitos en *Fuenteovejuna* y *El Alcalde de Zalamea*, de Calderón, obras en las que hacía de protagonista nuestro querido y siempre recordado Padre don Leocadio Lobo, actor excelente y sacerdote ejemplar, y amigo mío hasta su muerte el 11 de julio de 1959. Después de la jubilación de Onís y su marcha a Puerto Rico, se hizo cargo de la dirección de nuestro teatro, ya por entonces relacionado con Barnard College, y ya yo en mis otras funciones de profesor, la insuperable e insustituible Amelia del Río. Creo que ésa ha sido nuestra mejor época. Bastará, para el fin que me propongo de recordar mis actividades teatrales, hacer una relación de las obras representadas, tanto bajo la dirección de Onís, como de Amelia del Río. En ellas tomaban parte los tantas veces mencionados Amelia y Angel, y su hija Carmen; Laura de los Ríos y su marido Paco García Lorca; Margarita Ucelay, Teresa Castroviejo de Escobal, Emilio González López, Ernesto Da Cal y tantos más que sería prolijo nombrar aquí. Desde 1960 mi hermano Ricardo se agregó al grupo en el que tuvo grandes y merecidos éxitos; grupo del que ya habían ido desapareciendo lamentablemente varios de nuestros amigos y colegas. Veamos.

Estamos en 1941, al año siguiente de mi llegada a esta ciudad. Los ya mencionados "Instituto Players" (Instituto, porque entonces el centro de las actividades culturales de nuestro Departamento se denominaba "Instituto de las Españas") bajo la dirección de Federico de Onís dio el 26 de abril, para celebrar el día de Cervantes, un programa teatral variado, en el que se representaron escenas de *El burlador de Sevilla* de Tirso, *El robo de Diana* y *La Dama boba* de Lope. La escena del *Burlador*, —la de éste con Tisbea—, la hicieron Paco García Lorca y Amelia del Río. A la de *La Dama*, ya me he referido antes, y no es cosa de repetir lo escrito, que escrito está. Adelante. El año siguiente, 1943, el 2 de mayo, hicimos *La zapatera prodigiosa*, yo de zapatero, Amelia de la tarasca de su mujer, y mi hermana Josefina que ya estaba aquí conmigo, el niño de la obra, convertido en niña. Por cierto que lo hizo muy requetebién. Ese mismo año, los días 15 y 16 de diciembre, primero en el Instituto y luego en Barnard, se estrenó mi auto de *La Estrella*. 1943. 8 de mayo, *Fuenteovejuna*, con Amelia, Teresa Escobal y Paco, siendo el alcalde don Leocadio Lobo. Antonio Tudisco y yo hacíamos los dos sinvergüenzas de paniaguados del Comendador, que interpretaba Ernesto DaCal. Esa función se repitió el 23 del mismo mes en la Casa de Galicia, con el mismo éxito. 1944. Otra *Fuenteovejuna* ahora en las Sociedades Confederadas españolas de New York. 1945. Ya en el llamado College Parlor de Barnard, el 23 de abril el diálogo de los Quintero, *Mañana de sol*, con Amelia. Sobre esto volveré más adelante. Y el 5 de mayo, con los "Instituto Players", *El alcalde de Zalamea* por don Leocadio. Yo hice un tal Nuño, criado de don Mendo, el hidalgo pobre del palillo de dientes, como el del Lazarillo de Tormes, interpretado por don José Martel. El 1946 aparece en blanco en mis archivos, por lo menos en lo que a New York se refiere. En 1947, y con la dirección de Amelia del Río, pusimos en el teatrillo de Barnard la "Tragedia de ensueño" de Valle-Inclán (yo el pastor), y *El patio* de los Quintero (Yo don Tomás, el papá de la heroína). El 15 de diciembre se repuso en el Instituto, *La estrella*. 1948. El 6 de marzo, en Barnard, *Los intereses creados* de Benavente, con un buen reparto: Angel del Río, Amelia, Teresa, Margarita, Anibal Casás, Ernesto DaCal, y un servidor el Doctor arreglato del último cuadro, papel que hube de repetir años después, cuando Ricardo mi hermano hizo el Crispín. 1949. El 5 de febrero, en el teatrillo McMillin, de la Universidad, que había de hospedarnos durante varios años, *Doña Rosita la soltera*, de García Lorca. Amelia, la tía; yo, el tío, Teresa Escobal, Doña Rosita, Concha García Lorca (magnífica—lo mejor que le he visto hacer, el ama) Ernesto el novio, etc. Salió estupendamente, palabra de honor; puesta en escena con toda propiedad y buen gusto. Esa misma obra, "a petición", se puso el 13 de ese mes de febrero en las Sociedades confederadas. Y más tarde, el 19 de diciembre subió a la escena de nuestros pecados *Puebla de las mujeres*, en la que yo me limité a hacer el Escopeta, el criado de Concha Puerto, porque estaba realmente cansado y no quería trabajar mucho. De 1950 no tengo datos; creo que

no se hizo nada. 1951. Los días 16 y 17 de febrero, en el teatrillo de Barnard, con la presencia de su autor, Pedro Salinas, y de Dámaso Alonso, que ha recordado el acto en un artículo muy bueno como suyo, *La fuente del Arcángel*, linda obrita en un acto, en la que yo hacía el papel de P. Fabián, en el que estaba bastante majo, la verdad sea dicha. Seguidamente se representó *El fandango de candil* de don Ramón de la Cruz, y yo transformado de señor cura en un tonto de petimetre. 1952. 28 y 29 de marzo. El entremés de *Los habladores*; un servidor el desgraciado marido de la habladora (Margarita Ucelay), Ernesto el hablador, y Amelia la criada de la dama. Segunda parte de la función: *El Santo de la Isidra*, de Arniches, con Angel del Río y toda la compañía. Hay una foto en la que estoy yo de militar (Torrija) con grandes bigotes, que es para comerme. 1953. Nada en mis archivos. 1954. 26 y 27 de febrero, *La zapatera prodigiosa* nuevamente. Esta vez mi zapaterita era Carmen, la hija de los del Río, tan linda como siempre. Acto seguido se montó *El retablo de las maravillas* de Cervantes, en el que me pusieron de "Rabelín", y tuve que achicarme más de lo que soy. En 1955 sólo tengo anotado, el 15 de diciembre en Barnard, otra representación de *La estrella*, mi auto de Navidad. 1956. 24 y 25 de febrero. En el McMillin, estreno de mi boceto de comedia *Una mujer sola*. Ya se hablará de ello más adelante. Y otro de mis buenos momentos como actor: *El pobre Valbuena*, sainete con música, de Arniches y Enrique García Álvarez. Ahí sí que tuve que moverme y zarandearme y cantar y bailar y qué sé yo. Por cierto que para la kermés se tocó uno de los pasodobles que había yo compuesto en mis 14, en Port-Bou. Vueltas que da el mundo, caray. Y a otra cosa. 1957. Siempre en McMillin, estreno de *La estratosfera* de Pedro Salinas, que luego se puso en Middlebury (a ello iremos más adelante). Yo hacía el papel de tío Liborio, un ciego vendedor de billetes de lotería, con Natacha Seseña de lazarillo. Y además, *Canción de cuna*. Yo médico (me acuerdo de Fernández Moreno, y de su libro de poemas *Yo médico, yo catedrático*). 1958. 21 y 22 de febrero. *La discreta enamorada*, de Lope, y con decir que es de Lope ya está dicho todo. La discreta era Marisol Carrasco; la indiscreta, Teresa Escobal, la madre, Margarita Ucelay que hacía mi pareja, yo de Hernando el gracioso; y en la escena de la reja nos moríamos de risa. Además, los trajes eran primorosos, y Marisol llevaba uno copia de una de las chicas de Felipe IV que Velázquez pintó para gloria suya y asombro de los venideros siglos. Ese año, el 8 de diciembre, en la fiesta de Navidad de Barnard, se estrenó mi *Auto de la Anunciación*. 1959. 27 y 28 de febrero, *Doña Clarines*, una de las grandes interpretaciones de Amelia del Río, mejor, mucho mejor que la que presencié hace pocos años en el Teatro Recoletos de Madrid. Lo aseguro y pongo mis manos en el fuego. Yo le hacía el borrachín de su hermano, el famoso don Basilio. Al año siguiente, 19 y 20 de febrero, ¡pun! *Don Juan Tenorio*. Como es natural, el Ciutti lo hice yo. Y a otra cosa. No tengo nada anotado para los años 61 y 62. No recuerdo lo que

pudo pasar entonces. 1963. El 17 de diciembre, en Barnard—hay que advertir que desde hacía unos años las funciones se representaban en el nuevo teatrillo, pequeño pero muy potable, de Barnard College—otra vez *Canción de cuna*, y otra vez el médico de las monjas. Pues señor, ya desde 1960 está mi hermano Ricardo con su familia en New York. Y he aquí que en 1964 se pone en escena de nuevo *Los intereses creados* de Benavente, en el que mi hermano hizo un Crispín excelente. Yo, como siempre, lo que menos trabajo me daba, el Doctor del último cuadro, para lo cual llevaba anotado en un libracó todo mi breve papel. Y tan fresco. 1965. 26 y 27 de marzo. Tres obras. *La reja* de los Quintero con Carmen del Río (yo, su papá de teatro), mi hermano y Senén Ubiña; después nuevamente la “Tragedia de ensueño” de Valle-Inclán, Amelia Radamés de la Campa y el pastor (que desde luego era yo). Y *La difunta*, única obra divertida de don Miguel de Unamuno, que la unamunizaron maravillosamente Luz Castaños, Amelia Radamés de la Campa y mi bendito hermano. Fue un verdadero éxito. Ya nos acercamos al final de estas fechas gloriosas en los anales del teatro hispano en Nueva York. En 1967, los días 16, 17 y 18 de marzo, un nuevo *El pobre Valbuena* esta vez teniendo a Ricardo en el papel de Salustiano. Y Margarita Ucelay, y Teresa, y Aníbal Casás, y bien que nos divertimos, y bien quebrantados quedamos al final de las tres representaciones. Tanto, que yo dije: “Ya no más. Me corto la coleta”. Pero uno es débil, y ese invierno, 18 y 19 de diciembre, tuve que hacer de “Libre albedrío” en el *Auto sacramental de la Vida es sueño*. Menos mal que mi hermano era Papá Dios. Al año siguiente, 1971, nos hicieron en Barnard un homenaje a Amelia y a un servidor, los dos profesores “eméritos” y jubilados. Y de nuevo, “Una mujer sola” para Amelia, y un sainete muy divertido de la propia gentil puertorriqueña, *Seis voces*. Y ya, para terminar esta relación, en 1972 se montó, siempre en Barnard, *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón con mi hermano de gracioso, el Tristán “compañero y amigo” del protagonista que lo era Radamés de la Campa. En esa obra y en otras, tomó parte nuestro antiguo compañero de La Habana, Miguel Llao. A mí me obligaron gentilmente a hacer el papel de Letrado del primer acto, cosa que yo resolví muy hábilmente copiando mi papel y pegándolo en la cubierta de un libro, antiguo. Y tan campante leía y recitaba. Dios sea loado. O como se escribe en algunos textos: Laus Deo.

Pero resulta que el “Laus Deo” lo escribiré más adelante, porque aún me quedaba el rabo por desollar. Vamos a ello. Como complemento de estas actividades teatrales neoyorquinas he de agregar que desde 1944 hasta 1964 formé parte del profesorado de la Escuela de Verano de Middlebury College, en Vermont, en cuyas temporadas que duraban seis semanas (fines de junio a mediados de agosto) había la tradición de montar dos o tres obras de teatro para edificación de estudiantes y trabajo extraordinario, aunque casi siempre grato, para los profesores. Allí, muchas temporadas con Luis A. Baralt como director y más tarde con Amelia o Angel del Río, se pusieron en escena obras muy

importantes y que, francamente, resultaban muy bien casi todas. En ellas tenía yo papel siempre, como era de esperar, a menos que no me tomase alguna vacación; y luchando con mi falta de memoria y de oído, salí bastante airoso de aquellos trabajos veraniegos, empleando pequeños e inocentes subterfugios, como el de colocar, en lugares estratégicos del escenario, papelitos en los que previamente había escrito ciertos parlamentos que no me entraban en la cabeza. Durante la representación me acercaba disimuladamente a ellos, y de ese modo recordaba momentos difíciles. Una vez, en el proverbio en verso de Martí "Amor con amor se paga" olvidé de tal modo la letra que después de detenerme varias veces a ver si podía continuar la recitación, sin lograrlo, lo único que se me ocurrió fue acercarme al apuntador (o apuntadora) que en las cajas temblaba y gritaba lo posible, y tomando en mis manos el ejemplar de la obra, continué leyendo mi papel como si tal cosa, entre los regocijados aplausos de la concurrencia. Otra vez, cuando hicimos *El gran teatro del mundo* de Calderón, yo, que era el Pobre, fui colocando mis papelitos por el suelo, entre la yerba artificial y así, en mis angustias de menesteroso, arrastrándome por el suelo—un poco más de lo debido, pienso ahora—, iba leyendo mi parte. En otra ocasión, aquí en Barnard, hacíamos *Amelia* y yo por segunda o tercera vez *la Mañana de sol* de los Quintero. Como casi todo el diálogo lo decíamos sentados en un banco delante del telón, yo coloqué en la espalda mi audífono, cosa de que Laura, la mujer de Paco García Lorca, que nos apuntaba detrás de la cortina, dirigiera su voz sobre el micrófono de mi aparato. El público que no sabía de mi defecto auditivo, decía después: "Y qué propio y bien pensado para hacer el papel de viejecito, hasta parecer que es sordo". Sí, sí, parecer; ¡ya lo creo!

Años antes, en 1945, en el College Parlor de Barnard y en fiestecita informal, hacíamos por primera vez *Amelia* y yo el referido diálogo. Íbamos muy bien, cuando me dice ella por lo bajo: "Oye, que te has comido un parlamento", y yo, por todo lo alto: "No, mujer, si ya lo dije antes". Claro está que toda la concurrencia se enteró de nuestro "ad libitum". Y a propósito de *Mañana de sol*, recuerdo ahora que la primera vez que hice el papel de ese viejecito cascarrabias fue en La Habana, en mis años de estudiante en la Universidad. Lo representamos en un Club deportivo de la Víbora (creo que se llamaba así), un compañero y yo. Él era tremendamente grande y grueso (es lástima, pero no recuerdo su nombre), y vestido de señora mayor estaba fantástico. Bien que nos divertimos aquella tarde—y, a mí no se me olvidó una sola línea. Claro, era entonces muy joven y ni la memoria ni el oído me fallaban todavía. Y en 1958 volví a hacer ese papel, en Middlebury, esta vez teniendo como "Laura" a María de Unamuno. Y ya basta de *Mañana de sol* ¿Verdad?

Ya mi hermano Ricardo ha referido, en un artículo reciente sobre mis andanzas y aventuras farandulescas, ciertos casos de distracción o falta de memoria mías. Por ejemplo, en la primera escena del *Topacio*,

de Pagnol, yo, profesor en una escuela primaria, tenía, en un momento dado, que hacer repetir a los alumnos unos párrafos, algo así como "los bienes mal adquiridos no se. . ." (ahora no recuerdo como termina la frase). El caso es que yo iba dándoles la lección muy primorosamente, y ya estaba para terminarla cuando observé que aquellos niños me miraban angustiados; claro, es que se daban cuenta de que la lección se acababa y el maestro no les dejaba ocasión para cantar su frasecita. No sé lo que ocurrió, si las señas del apuntador—que era el propio director de la obra, Guillermo de Mancha, o los casi gritos de mi hermano que como actor estaba entre bastidores, el caso es que un servidor reaccionó, y dándome cuenta de que me había engullido un largo párrafo (precisamente el que los chicos esperaban), dije: "pero antes de terminar la lección quiero que repitáis vosotros lo que voy a deciros." Y un suspiro de tranquilidad salió de aquellas bocas—entre las que estaba la de Alicia Alonso, la después famosa bailarina—, y todos contentos repitieron aquellos de "los bienes mal adquiridos. . ." etc. Y así, con mayor o menor fortuna he salido de mis andanzas por esos escenarios de nuestro mundo.

Como autor dramático no he sido generoso, a la verdad. Un par de ensayos—siempre breves—escritos en Cuba y que jamás se han representado ni publicado, entre otras razones porque no valen nada. Ya aquí, escribí a instancias de Amelia del Río un auto de Navidad, ya mencionado, *La estrella*, que las chicas alumnas del Departamento de Español de Barnard hicieron muy bien (1942). *La estrella* ha tenido bastante rabo, pues muchas Navidades la ponen, o la han puesto en otros Colleges y Universidades de este país. Luego, en 1958, escribí y se representó en Barnard, el *Auto de la Anunciación*—y también adapté y completé otro auto, el medieval de los Reyes Magos, asimismo representado en Barnard otro año. Y además de ello, el boceto de comedia *Una mujer sola*, escrito especialmente para que lo bordara mi inseparable compañera de tablas Amelia del Río. En aquella ocasión los otros personajes eran Luz Castaños, ahora convertida en muy buena actriz y directora de teatro de bolsillo en New York, Margarita Ucelay y yo mismo, de fantasma de los recuerdos de la mujer sola. Amelia lo ha representado ya varias veces aquí y no hace mucho, en Puerto Rico. Pero de ahí, de esos ensayos no he salido, ni pienso salir. Palabra. Al menos eso es lo que me dice ahora el corazón.

Para dar fin a estas deshilvanadas memorias voy a hacer un recuento de lo que en materia de teatro hicimos en Middlebury durante los años en que yo fui parte de aquella escuela de verano.

Comencemos en 1944, mi primer año allí, invitado por el inolvidable Juan Centeno, director de la escuela durante mucho tiempo hasta su muerte. Esa temporada la Escuela se había trasladado del propio pueblo a Bread Loaf, en la montaña, un lugar estupendo de paisaje y ambiente, aunque gozaba de unos mosquitos fabulosos. Dios los tenga en su seno. Comenzamos el 15 de julio, con una *Doña Clarines* (yo,

naturalmente, su hermano don Basilio). En 1945 no estuve en la Escuela. 1946, ya de nuevo en el "campus" del College, el 12 de julio, mi primer *Amor con amor se paga* de Martí, en el que no hubo tropiezo alguno. El 2 de agosto, *La Zapatera prodigiosa*. Ella, una chica argentina, Graciela Miller. Y el 9, *Los pantalones* de Mariano Barraneo, de cuya obra no recuerdo absolutamente nada. No debió ser cosa del otro jueves. 1948. Ya con Baralt de director, el 16 de Julio *El gato* un entremés del gaditano del siglo XVIII González del Castillo, en el que el personaje principal es un sastre—yo—, casado con una mujer insoportable, algo así como la famosa Zapatera de Lorca. Y el 30, *El gran teatro del mundo*, que resultó muy bien, con gentes como Pilar de Madariaga, Jorge Mañach (padre e hijo), la linda puertorriqueña Pili Fernández y no recuerdo quien más. Ah, sí, un pobrecito servidor de ustedes, el famoso "Pobre" del que ya he contado algo anteriormente. (Allí estaban también Emilio González López y Xavier Fernández). 1949, el 13 de agosto *La Zapatera* y *Al natural* de Benavente y yo, otro solterón, don Paco, en un lindo flirteo con Lillian Maderos de Baralt. 1950, nada. 1951, de viaje, mi primera vuelta a Europa desde 1918. 1952. 4 de julio, *La vida es sueño*, con Amelia y Angel del Río, y yo de Clarín. El 11, otra vez *Doña Clarines*, con Amelia. El 25, *El retablo de las maravillas*, de Cervantes. Y yo de Rabelín. Y el primero de agosto, Homenaje a Pedro Salinas con *La fuente del Arcángel* y el famoso Padre Fabián, que tan bien me salía. 1953. De nuevo *Amor con amor se paga*, donde me ocurrió la catástrofe ya referida. Y *La Zapatera*, como siempre. 1954. 20 de julio, *Puebla de las mujeres* de los Quintero, en la que hacía yo otro cura, don Julián. 1955, nada. 1956. El 20 de julio, *La estratosfera*, de Salinas. El 3 de agosto, *Una mujer sola* y *El pobre Valbuena*, con Ángel y Paco. 1957. 2 de agosto, *El landó de seis caballos*, de Ruiz Iriarte, comedia muy salada en la que yo hacía el cochero Chapete. 1958. El 11 de julio, *Mañana de sol* con María de Unamuno. Y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca. Francamente, mi Perlimplín no me satisfizo nada. Qué le vamos a hacer. 1959. El 4 de agosto, *La Malquerida*, de Benavente, con Amelia, Paco (en el papel de El Rubio) y yo en el Norberto. Laura Lorca trabajó estupendamente como siempre que, aunque a regañadientes, lo hacía. 1960, nada. 1961. *La otra orilla*, esa preciosa comedia de López Rubio que dirigió mi hermano Ricardo. La obra salió de lo mejor. Y yo en ella (con mis papelitos pegados detrás del sofá), quedé bien, de muertito enamorado de la otra "cadávera", que era esa gran chica y muy buena actriz Mari Carmen Azpeitia. Y ya para, en serio, terminar, después de dos años (el 62 y el 63) en los que no trabajé creo que por falta de deseo o por andar de viaje, el 1964, último que pasé en Middlebury, se puso el 3 de agosto otra comedia muy agradable, *Maribel y la extraña familia*, de Mihura, en la que solicité, y me fue concedido graciosamente, hacer un papel en el que sólo tenía que decir dos palabras, y comer muchas pastillas de chocolate.

Hay dos funciones cuyas fechas no he logrado establecer: sé que un verano se pusieron en escena dos obritas de Azorín, *Prólogo* y *Doctor Death de 3 a 5*, en la que hacía yo de "viejecito" junto con Concha García Lorca y sus dos hijos Conchita y Manolo Montesinos. Y la otra, que se montó en tiempos de Baralt, fue *Palabras en la arena*, de Buero Vallejo.

Como el curioso lector habrá podido notar, mientras dirigieron la Escuela de Verano Angel del Río y luego Francisco García Lorca, varias de las obras que ofrecimos en Middlebury las habíamos puesto antes en Barnard la primavera anterior, hecho que nos facilitaba bastante el trabajo de ensayos y preparación de las mismas, de suerte que lo hacíamos aquí en New York resultaba una especie de "pre-view".

Y ahora sí que definitivamente puedo escribir: LAUS DEO.

New York, 2 de agosto de 1973.

MEMORIAS DE UN MUSICO MALGRADO

Voy a hablar de mis relaciones con la música, bastante inseguras por cierto, aunque constantes a lo largo de mis años. Algo de esto he escrito ya en verso ("Niño de ayer", "A la música"), mas ahora deseo fijar algunos puntos, haciendo un poco de historia.

Yo tuve la suerte de nacer en el seno de una familia muy dada a la literatura, a las artes. Por mi padre, los libros, el teatro—más tarde será la pintura; por mi madre, la música, la poesía. Mamá había cantado muy bien de joven, tocaba algo el piano y hacía versos. (Sobre esto pienso escribir algo en otra ocasión.) En cuanto a la música, he de decir que un hermano de mi madre, Eduardo Sánchez de Fuentes, fue uno de los más importantes compositores de Cuba, autor de la famosa habanera "Tú". En casa, en Port-Bou, que es en donde tengo clara la memoria, siempre vi un piano, vertical, de madera clara, con sus candelabros, como están en el cuadro de Renoir; hasta creo que era un Pleyel. Allí tocaba mi madre, y a veces la visitaba una gran amiga suya, doña Pepita Budallés, esposa del farmacéutico, buena ejecutante, que solía regalar mis jóvenes oídos con "La invitación al vals", de Weber. Y allí me veo yo sentado—tendría seis u ocho años—sacando de oído cosas, canciones, cuplés, qué sé yo. En vista de mi afición, mis padres me pusieron maestro. Don Luis, organista de la iglesia, me enseñó las primeras notas. Aún conservo dos sardanas manuscritas por sus hijos Mariano y Jaumet. Iba bastante bien, y al poco tiempo tocaba cosas más serias, la Sonata Tercera, o Sexta según las ediciones, en F Mayor de Mozart, llamada "fácil", el minueto de Paderewski, la entonces tan

conocida "Serenata" de Enrico Tosselli, "Granada" y "Córdoba", de Albéniz, y muchas más.

Mi familia estaba muy bien relacionada con el personal de la Aduana, de la que mi padre era Alcaide, y un día llegó al pueblo como huésped de uno de los vistas, creo, o de los agentes, un pianista barcelonés de apellido Marlet. Mis padres le invitaron a casa para que me escuchara, y el buen señor se quedó tan impresionado con mis adelantos, que propuso llevarme con él a Barcelona para darme una carrera como concertista. Yo por entonces había comenzado los estudios de Bachillerato —tenía doce años—y, como siempre me ha parecido muy razonable, se decidió que continuara en ellos, y no nos arriesgáramos a lanzarme a un indeciso porvenir. Recuerdo exactamente la conversación que sobre eso tuvimos mis padres y yo. Y así quedó la cosa. Desde luego, continué mis clases.

Ya en 1918, con mis catorce añitos encima, aprovechando que estaba en Port-Bou un chico valenciano—esto ya lo he contado en otra parte—di con él algunas clases y, lo que es más, con Pla, que así se llamaba, y con otros dos amigos que escribieron la letra, compusimos una zarzuela, *Hacia la gloria*, que se estrenó en el Teatro España y fue muy aplaudida. Mis aportes a esa magna empresa fueron dos pasodobles, uno "oficial", diríamos, y el otro cantado. Conserve copias manuscritas de ambos. También he hablado de todo en mis "Memorias de un actor aficionado", que escribí recientemente.

Pocos meses después, en ese verano de 1918, el viaje a Cuba. Ya en La Habana, mi tío Eduardo me consiguió tomar unas clases con su amigo don Benjamín Orbón, asturiano radicado allí, y padre del hoy gran compositor Julián. Desgraciadamente, muy pronto mi profesor se marchó a España, dejándome a mí al garete, hasta que di con una mujer extraordinaria, Luisa Chartrand viuda de González, maestra inolvidable, que vivía con su hija Ester, y su viejísima perrita de lanas blancas, "Coquilla". Con Luisa pasé a la Academia Municipal de Música de La Habana, donde cursé solfeo, piano y teoría. De un examen de esta última asignatura conservo el certificado de Sobresaliente (Curso 1). ¿Fecha? 4 de setiembre de 1922.

Ya había terminado el Bachillerato, iba a entrar en la Universidad, y con tal motivo—y un poco de pereza por mi parte, lo confieso—, dejé los estudios de piano no recuerdo por cuánto tiempo. Mi tía Patria Tió, esposa de Fernando, otro de los hermanos de mi madre, me regaló un pianito muy lindo, y en él seguí tocando y hasta componiendo. "Todo pasó. . .", criolla para canto y piano, a la que yo mismo le puse letra. La estrenó en un recital que dio en el Conservatorio Hubert de Blanck, el tenor Mariano Meléndez, casado con una gran amiga de mi madre. Y otra vez, mi bondadosa tía Patria se hizo cargo de la edición. Poseo un ejemplar de esa canción. Con letra de mi primo Eduardo hay una, "Cuando nos separemos" (Criolla), y otra con versos míos, que sólo conservo de memoria. Creo que iba a llamarse algo así como "El beso", y en ella se menciona a una mujer desleal y qué sé yo. Bueno, yo lo sé,

pero no hace falta más. Un "Vals lento", cursiloncillo, una "Gavota" que de gavota tiene lo que yo de Archipámpano de las Indias, y hasta un "fox-trot Song", titulado "Worried and Blue", letra de mi hermano Fernando (q.e.p.d.), todo eso entre 1925 y 1930.

Hay ahora unos años en los que no ocurre más en lo que al piano se refiere, que unas clases con mi buen amigo y gran músico y profesor César Pérez Sentenat, del que tengo un cuaderno en papel pautado con ejercicios escritos de su puño y letra, que muchas veces practico aún. Eso sucedió en los años entre 1935 y 1940. También de Sentenat conservo, enviados por él a New York, un "Tríptico de villancicos cubanos" y una guajira "El caballo manigual" con letra de dos de las décimas de mi libro *Trópico*, regalo que siempre he agradecido en el alma.

Ya en New York, y desde 1942 o 43, volví a tener piano, no mío sino de mi compañero Ned Rogers. Era un cuarto de cola muy bonito. En 1963, después de la muerte de mi fiel amigo, al mudarme para el barrio de la Universidad, me compré un pianito majo él, de segunda mano, que es el que sigue conmigo. He de volver atrás unos añitos para mencionar que entre 1945 y 1955 aproximadamente, tomé unas clases con nuestra vecina de entonces Eva Marschall, con la que conservo la misma amistad de siempre.

Decía que mi pianito sigue conmigo y que en él paso ratos muy agradables, haciendo ejercicios, improvisando cosas que no me parecen muy descabelladas, y tratando de leer otra vez Mozart, Chopin, Albéniz, Bach (es el más difícil de todos, caramba.) Pero me ocurre que cada vez me doy más cuenta de lo complicado que es tocar algo medianamente bien, y por ello me consuelo improvisando esas tonterías.

Hace años, acompañaba a mi hermana Josefina, que tenía una preciosa voz de soprano. Mas ella—como nuestra madre—perdió la voz aunque no el gusto para decir alguna canción, cosa que muy de tarde en tarde hace si viene a casa con su familia. Recuerdo que en el piano de la calle de Aguiar, en La Habana, donde vivimos unos años con tía Patria, Josefina y Richard—gran entusiasta de la música, desde luego—cantaban los dos "raccontos" del primer acto de *La Boheme*. ¡Qué tiempos aquellos, Señor!

De suerte que, como se ve, mi relación con la música, aunque constante—conciertos, ópera, discos—ha sido poco seria en lo que a ejecución se refiere: la relación de un amante que nunca pudo, o nunca quiso, por falta de valor, casarse con su amada. Mucho te quiero, te adoro. . . y pare usted de contar. Lo que ocurre es que en estos años de mi vida, que ya se va acercando al final, la compañía del piano es suficiente para hacerme más llevadera la soledad cuando me encierro en mi apartamento. Abrir la tapa del piano por la mañana al levantarme y cerrarla antes de irme a la cama es casi como una ceremonia que realizo con cariño y agradecimiento. Menos aparatosa que mi afición al teatro, con el placer consiguiente que producen los aplausos o las risas

del público, la de la música me ha proporcionado íntimos goces y me ha ayudado a mantenerme en contacto con una de las expresiones más cercanas a lo divino que posee el espíritu humano.

6 de agosto de 1973.

PALABRAS SOBRE LYDIA CABRERA Y SU OBRA *

Deseo, ante todo, dar las más sinceras gracias a los profesores Reinaldo Sánchez y José A. Madrigal por haberme invitado a tomar parte en este Congreso, dándome ocasión, con ello, de volver a ver, después de muchos años, a mi querida y admirada Lydia Cabrera. Y gracias, también, al Decaño Arias, por su amable presentación.

Cuando llegué a La Habana, ¡válgame Dios! en 1918, entré, como era natural, a formar parte de la familia de mi madre, uno de cuyos hermanos estaba casado con la hija de la gran mujer puertorriqueña y antillana, Lola Tió. Tía Lola, como la llamábamos, me tomó gran cariño, y en su salita-despacho de la calle de Aguiar, pasé largos ratos escuchándola contarme sus destierros y viajes y sus actividades independentistas. Allí conocí, por lo menos en libros y retratos, a los más destacados hombres de letras de Puerto Rico y de Cuba. Y allí, sobre su mesa de trabajo, vi por primera vez tres libros que me llamaron la atención: *Cuba y sus jueces*, *Mis buenos tiempos* y *Mis malos tiempos*, de aquel notable escritor y gran caballero que se llamó Raimundo Cabrera. La familia Cabrera fue muy amiga de mis tíos, y en su casa conocí a las hermanas de Lydia, sobre todo a Graciela, casada con el doctor Ortiz Cano. También traté a los hijos de este matrimonio, Elisita y Carlos, que más tarde fue compañero mío en la Secretaría de Estado, y luego en el Consulado General de Cuba en Nueva York.

¿Y Lydia? ¿Dónde estaba Lydia? Pues en París, desde 1922 a 1939, pasando sólo breves temporadas en La Habana, que le sirvieron para redondear sus recuerdos de la infancia, cuando escuchaba con la boca abierta los relatos y leyendas que le contaban sus tatas y la negra costurera Adela. Lydia, en París, tenía puesta su atención en el Oriente; pero yo imagino que un buen día se dijo que hay en estos tiempos un gran interés en las culturas negras. En las Antillas, Puerto Rico y Cuba, se escribían hermosos poemas sobre temas negros—la "Danza negra" de Palés Matos; los cubanos Tallet, Guirao, Ballagas y otros más, que aunque por fuera, como blancos que eran, dejaron perdurables ejemplos de lo que podía hacerse con temas y personajes negros o mulatos. Y, desde luego, Nicolás Guillén, que por negro sacó de su dentro toda el alma de su raza. Yo siempre recordaré su "Sensemayá", su "Balada del güije" dichos con la voz y el gesto de la

inimitable Eusebia Cosme, fallecida hace pocos meses en la ciudad de Miami.

Pues bien, repito que yo imagino que Lydia Cabrera se dijo: ¿Por qué yo, que tanto sé de estas cosas, y además por ser cuñada de Fernando Ortiz, no he de poder escribir esos recuerdos y enseñanzas? Y manos a la obra. Así salieron sus primeros *Cuentos negros de Cuba*, publicados en 1936 en francés, en la traducción de Francis de Miomandre, y luego en 1940, en castellano con un prólogo de don Fernando Ortiz. Pienso también que la ausencia de Cuba durante esos años le sirvió de tamiz para recibir la onda de aquellos recuerdos, que escribió juntando la buena literatura con la esencia más alquitarada de lo negro.

Ya, pues, estaba Lydia en su seguro camino, animada, además, por el éxito de su primer libro. Lo demás tenía que llegar, y fue llegando en obras como *¿Por qué?*, de 1948; *El monte* (Igbo finda) de 1954, maravillosa colección de relatos y anécdotas en los que se reúnen naturaleza, religión, fetichismo, plantas y animales, que los negros consideran como su biblia, así como hace siglos se formó el *Popol-Vuh*, la biblia del pueblo maya-quiché. Libro éste de varios cientos de páginas, que él sólo serviría para dar gloria a su autora. Desde la cumbre de este monte, al que hay que entrar apartando lianas y bejucos que nos cierran el misterio que hay en él, va ofreciéndonos Lydia sus *Refranes de negros viejos* (1955), *Anagó, vocabulario lucumí* (1957), *La sociedad secreta Abakuá* (1959), el extraordinario libro sobre las piedras preciosas y sus poderes mágicos (*Otán Iyabiyá*), de 1970; y al año siguiente *Ayapá* (Cuentos de Jicotea), recientemente traducido al sueco.

Hay otros libros más en este tono serio de investigación enamorada. Pero a mí se me ocurre pensar, como pensé al comienzo de la carrera, mejor dicho, el camino sin prisa pero sin tregua de nuestra homenajeadas, que otro día se dijo esta extraordinaria mujer que sí, que todo estaba bien; que ya tenía en su haber una larga lista de libros serios, pero que si en ellos había sonrisa, faltaba acaso la risa, y para que el lector supiera que Lydia Cabrera sabía reír, y hacer reír, nos entregó este mismo año, su *Francisco y Francisca* en donde está la gracia, muchas veces con sirvergüenzura, con picante y desplante de solar. Y aquí también está el estilo, la persona, la gran escritora que es Lydia Cabrera a quien ofrecemos ahora este tan merecido homenaje.

Yo no he sido nada más que el portero. Y está abierta la puerta. Ahora, pasen ustedes, señoras y señores, que la fiesta va a comenzar. Muchas gracias.

NOTA

*Pronunciadas en el Congreso de Literatura Afro-Americana Homenaje a Lydia Cabrera. Florida International University, Miami, Florida, 1977.

EL AMIGO DON TOMAS NAVARRO

La última vez que lo vi fue en su casa de Northampton, los días 11 y 12 de noviembre de 1970, pronto hará diez años. Hacía tiempo que teníamos el proyecto de vernos, pues un amigo mío muy estimado, Antonio Serrano de Haro, Consejero Cultural del Consulado General de España en Nueva York, escritor, poeta, autor de un magnífico libro sobre Jorge Manrique, tenía mucho interés en conocer a don Tomás, y éste nos había invitado a su casa. Pero una cita que hicimos en el mes de agosto de aquel año no pudo realizarse porque mi amigo tuvo que hacer un viaje a España, y así quedó la cosa. Sin embargo, yo escribí a don Tomás a principios del propio mes de noviembre, contestándome él con estas letras: "Querido Florit: De acuerdo con la fecha del sábado 28. ¡Encantados! Desde luego, le guardaremos el almuercito. Además, venga dispuesto a dormir aquí. Abrazos de los tres. Navarro".

Ese día llegué como a la una de la tarde, y en la estación de los autobuses me esperaban Joaquina y él, muy derecho, vestido de gris, con su bastón—ya tenía ciertas dificultades con las piernas—y su buen sombrero de fieltro, también gris. (Más adelante les contaré una historieta relacionada con el sombrero de don Tomás.) Ahora continúo el relato de mi breve y agradable estancia en aquella casa clara, bien arreglada por doña Dolores y por Joaquina, que en la sala de estar tenía una gran ventana por la que se veían árboles y algunas plantas; árboles que según me decía él, "aún conservan parte de sus hojas con los colores del otoño de New England". Hablamos mucho de los amigos comunes, él siempre con su ritmo mesurado y claro, con aquel acento tan propio de su tierra manchega y que aún parece resonar en la memoria de mis oídos.

El domingo regresé a Nueva York, proyectando nuevas visitas a aquella acogedora casa. Y pasaron los años, y un día de este último verano me dio Odón Betanzos la triste noticia del fallecimiento de aquel gran hombre sencillo, bueno y tan ilustre, que la Filología española tendrá que volver para siempre a sus libros esclarecedores de cualquier punto de lingüística o de versificación, como es su excelente *Métrica española*. Paz a su alma.

Haciendo andar hacia atrás el reloj del tiempo, os diré que a poco de mi llegada definitiva a Nueva York, en el verano de 1940—hace ya, pues, cuarenta años, casi—y por mi anterior amistad con Onís y con Amelia y Angel del Río, tuve ocasión de conocer a los Navarro, que entonces vivían en el número 535 oeste, de la calle 110, entre Broadway y Amsterdam. Allí nos invitaron varias veces a pasar la velada, hasta

que en noviembre de 1957 me comunicó don Tomás por escrito que como Joaquina estaba de profesora en Smith College, habían decidido trasladarse a Northampton para vivir cerca de ella, pues como decía, "cada día echábamos más de menos su compañía a medida que Nueva York se nos iba haciendo más dura y pesada." Ello no nos mantenía incomunicados por mucho tiempo, pues siempre que yo le enviaba alguno de mis libros, don Tomás, con aquella letra segura y menudita como patitas de chipmunk, me acusaba recibo. Así me escribió el 19 de marzo de 1957, muy afectuoso, diciéndome que había leído "con deleite" mi ensayo sobre Alfonso Reyes.

Dos años más tarde me felicitaba por mi ascenso a "full-professor", añadiendo que "creo que no hay indiscreción en adelantar una noticia que ya le debe ser 'reservadamente' conocida". Y, al leer el glosario que yo había agregado a la *Literatura Hispanoamericana* de nuestro compañero Anderson Imbert y mía, volvió a escribirme el 22 también de noviembre de 1960, haciéndome observaciones sobre dicho "Glosario"; observaciones que, desde luego, fueron tomadas en cuenta al hacerse la segunda edición de ese libro de texto.

Además de esa comunicación por escrito, durante muchos años nos veíamos diariamente en las seis semanas que duraba la Escuela de verano de Middlebury College, en Vermont. Los Navarro asistían a nuestras reuniones y funciones de teatro y yo, especialmente, me escurría en sus clases para disfrutar del sabor serio y amable del maestro. Hablando del teatro, siempre recordaré una noche en que representábamos un graciosísimo propósito escrito por Paco García Lorca y Jorge Mañach, y que sus autores llamaban "farsa", titulado "Consonancias peligrosas o el triunfo del Hispanismo". Eso fue el 4 de agosto de 1950. Algunos de los personajes e intérpretes eran: Doña Métrica, Amelia del Río; don Hispánico, Emilio González López; Modernismo, Angel del Río, Ultraísto, Francisco García Lorca. También hacía un papel Pilar de Madariaga, entre otros amigos más. La obra estaba basada en las pasadas contiendas entre el Modernismo y el Ultraísmo (o vanguardismo) en nuestras literaturas, con algunas bromas muy oportunas sobre los libros de fonética de don Tomás, que a él mismo le hacían mucha gracia. Pero donde yo he visto reír con más entusiasmo a Navarro fue en una escena "ad libitum" que hicimos José Manuel Blecua y yo, en nuestros desgraciadamente verdaderos papeles de sordos—Blecua mucho más sordo que yo, desde luego. Entramos a escena a decirnos veinte tonterías, sin entendernos, y con aquello de "¿Vas a la biblioteca? —No, voy a la biblioteca.— Ah, yo creía que ibas a la biblioteca", don Tomás se reía que daba gusto verle.

Pero uno de los ratos más memorables de aquellas temporadas sucedió a fines de junio de 1944. Entonces todavía se podía ir en tren a Middlebury, cosa que ya no existe, gracias a Dios, porque aquellos trenes botijos de esos años eran un verdadero martirio. Recuerdo que—por lo menos en aquella vez—sólo tenían un coche con refrigeración, y en él, claro está nos agrupábamos todos. Ese año nos

reunimos en la Grand Central los Navarro y yo—que hacía mi primer viaje a Vermont. Don Tomás se había comprado un sombrero de fieltro gris, nuevecito, como el que llevaba en 1970 para recibirme en Northampton. Y todos se lo celebramos mucho, pues le sentaba muy bien. Subimos al vagón, nos acomodamos, y en eso entra José María Chacón y Calvo que iba como profesor invitado. Al verse don Tomás y Chacón tuvieron una gran alegría, pues no se habían vuelto a ver desde Madrid, cuando la guerra. Sentóse Chacón al lado de nuestro querido don Tomás y así estuvieron charlando durante todo el largo viaje, contándose miles de cosas, después de tantos años sin verse. Hay que advertir que Chacón era un hombre grande y muy grueso. Pues bien: llega el momento de apearse en la estación de Middlebury, y don Tomás empieza a buscar su sombrero, que no aparece por ninguna parte. “Señor, ¿dónde lo habré puesto?” Y en eso se levanta Chacón de su asiento y ¡horror!, había colocado toda su enorme humanidad encima del sombrero, que quedó hecho una tortilla de fieltro gris. Recuerdo que yo lo tomé y me puse a recorrer el vagón gritando: ¡miren como está el sombrero de don Tomás! Y a todo esto, cuando nuestro amigo recobró su prenda, lo acariciaba cuidadosamente para tratar de darle su primitiva forma, pero sin decir más que, bueno, no tiene importancia. Ya se arreglará. Y el pobre Chacón, rojo como un inmenso tomate, daba excusas y ayudaba a arreglar el sombrero.

Lo que no tiene arreglo, claro está, es la desaparición de don Tomás, no ya en el círculo de nuestras amistades vivas, sino en el más amplio de la Fonética y la Lingüística españolas. Con su muerte ha dejado un inmenso vacío en ese ramo de nuestras letras, como queda vacío su sillón en la Real Academia de la Lengua.

(Palabras leídas en la sesión homenaje a la memoria de don Tomás Navarro en la Academia Norteamericana de la Lengua Española, New York, 24 de noviembre de 1979).

DISCURSO DE INGRESO: OCIO, SILENCIO, SOLEDAD Y EL VERSO

Señor Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española.
Señores Académicos.
Señoras y Señores:

Es justo y necesario, es muy grato deber para mí, comenzar estas palabras dando las gracias más sinceras a quienes me han hecho la honra de elegirme para ocupar un sillón en la Academia. Debo

asimismo dedicar un recuerdo a nuestro último Director, don Carlos Mac Hale, cuyo entusiasmo y amor constante hicieron posible la fundación de este centro de cultura, y que con tanto fervor me insistió varias veces a que aceptara el puesto de Académico. Quiero recordar, también, que el recientemente fallecido don Tomás Navarro de igual modo deseaba mi incorporación. Y finalmente, otras gracias muy expresivas a nuestro actual Director don Odón Betanzos Palacios, a cuyo amable, sí que continuo "sitio", me hizo claudicar de mis anteriores reparos y me trajo de su generosa mano a compartir, en lo que yo pueda, las labores de la casa de la Lengua Española en Norteamérica.

Deseo organizar mis palabras alrededor de tres puntos que para mí son esenciales en el proceso de la creación artística y muy especialmente, claro está, de la poética: ocio, silencio y soledad. Trataré de explicarme.

Escribe el excelentísimo Reiner María Rilke en la primera de sus *Cartas a un poeta joven*, —librito cuya lectura amorosa declaro absolutamente necesaria para todo aquél que desee internarse en el misterio de la creación poética—, que el poeta debe decirlo todo con una sinceridad íntima, tranquila y humilde. No trato ahora de la humildad con la que debemos manifestarnos, al recibir el aliento que nos obliga a escribir versos, no. Trato de la humildad que se necesita para creer que no siempre tenemos que estar haciendo alguna cosa. Y que en el ocio—el bien entendido ocio—aprendemos a dar un pensamiento a las cosas ya aprendidas; o a pensar en lo que debiéramos aprender; o más sencillamente, a poner un freno a la prisa, esa gran majadera que no nos deja tiempo más que para ir tras ella a donde ella quiera llevarnos, que casi siempre, por no decir siempre, nos lleva a apartarnos de nosotros mismos, haciéndonos ingresar en la estúpida corriente de la vida sin razón, o en la sinrazón de la vida, vaya usted a saber. Marta tenía razón en afanarse por arreglar las cosas de su vivienda, claro está. Pero su hermana escogió el otro camino cerca del Señor, cosa que al Señor le pareció muy bien, aunque nosotros pensamos que sin el trabajo de la una no hubiera habido alimento "real" en la casa y que, aunque "no sólo de pan vive el hombre", también se nos dice "el pan nuestro de cada día". Lo que ocurre es que en nuestros tiempos todos somos Martas exageradas y no dejamos madurar nuestra vida interior, como no dejamos madurar la fruta en el árbol, sino que la cogemos verde y la maduramos artificialmente, para ganar tiempo al tiempo. Porque hay que hacer algo apresuradamente, sin dejar que la naturaleza—en el caso de la fruta—obre como Dios manda, que es sin prisa pero, claro, sin tregua. Y un hacer lento, o constante, que nos permita el rato de ocio. Ese ocio que parece tener el campo en el invierno, y que no es sino la preparación, la espera de la primavera y el verano. Ése es el ocio fecundo de la semilla en la entraña de la tierra. Y ése es el ocio que pido. El que nos permite meditar y mirar atrás o adelante. ¿Recuerdan ustedes? "De los álamos vengo,

madre, de ver como los menea el aire". Nada más que eso. ¿Cómo podríamos ver el viento en las hojas del álamo si vamos en automóvil? En el coche—en el tren, y no digamos en el avión en donde no se ve de ninguna manera—el paisaje pasa sin que nosotros lo veamos, porque la prisa no deja ver. La prisa es ciega y es la enemiga del ocio. Hay que ir a pie. En nuestra época no caminamos "porque sí", por el hecho maravilloso de usar nuestras piernas, de dejar que nuestras piernas se detengan frente a una flor, un pájaro, un niño, una mujer, una hoja desprendida de su árbol. Porque el auto embota las piernas. Ya no se va a la vuelta de la esquina sin tomar el coche. Y pronto—es un decir—, crecerá una generación de gentes sin piernas, por falta de uso. Y como dije antes, la prisa es la enemiga del ocio, ese "dolce far niente" al que debemos parias de vez en cuando para reponer nuestro sistema nervioso. Por eso yo, ustedes me perdonarán la alusión personal, por eso yo cuando usaba el metro, y el "shuttle", cosa que ahora no hago sino muy raramente, gustaba de ir contra la corriente, y al salir de un tren en Times Square para tomar el transporte, iba muy despacio dejando que los demás pasaran cerca de mí, a veces hasta empujándome, y les decía en voz baja, "allá ustedes con su prisa. Un minuto más o menos ¿qué importancia tiene? Que yo siga en mi mundo de tranquilidad y sosiego, y llegaré al mismo lugar que ustedes, sin sofocarme". A este propósito, me permito leer unos versos míos que dicen así:

EN LA CIUDAD GRANDE

(Con Martí.)

¡Qué lindo ir despacio
por entre la prisa!
¿Que el tren se nos marcha?
Más corre la vida.

Y aquí, con las gentes
ansiosas, perdidas,
que pasan y pasan,
y pasan y giran,
y pasan y apenas
se ve la sonrisa,
¡qué lindo ir despacio
por entre la prisa!

Las luces, en esta

ciudad sumergida,
qué pobres se ofrecen,
qué pálidas brillan.
Con toda la angustia
de abajo, de arriba,
de izquierda y derecha,
se miran perdidas;
y si nos alumbran,
nos alumbran tímidas
como si temieran
verse sorprendidas
en su bosteceo
de luz amarilla.

¡Qué abajo del mundo
la prisa!
Con qué triste ansia
la gente camina,
y corre por gusto
de correr, sin mira,
¡un minuto menos
que se viene encima!
Como si después,
al llegar el día,
no nos detuvieran
de pronto la prisa.
Como si al correr
sin el sol por guía,
sin sombra de árboles,
sin aire ni brisa,
no nos envolviéramos
en esta neblina
de vahos oscuros
y caras marchitas.
Como si las flores
que del puesto gritan
por un rayo de aire
con que se revivan,
no fuesen más bellas
al aire de arriba,
donde se abren, puras,
su color más viva.

¡Cómo se nos queda
el alma prendida
en el loco paso
de la pobre prisa.

Qué tirar del alma
para desasirla
de tanta mirada
que la tiene fija!

Y cuando logramos
dominar la prisa,
y sentirnos libres
de esa angustia viva,
¡qué lindo ir despacio
por entre la prisa!
¿Que el tren se nos marcha?
¡Más corre la vida!

1957.

Porque, como afirma Luis Vives en su *Introducción a la sabiduría*, "la conciencia es gran maestra para enseñarnos a vivir y es muro de metal", añadido yo, con el cual protegemos ese ocio, que es como protegernos a nosotros mismos; porque sólo en ese ocio podremos dar lo mejor nuestro.

Naturalmente que ello no significa estar siempre en ese modo. Todo lo contrario. Pero es que de vez en cuando—un ratito a diario—hemos de encerrarnos en nosotros a meditar, a proyectar, a crear. Ya he de volver a este punto más adelante. Escribir un papel, o unos versos no es sólo leer y escribir: es leer, meditar, pensar y después escribir. Mas para meditar y pensar hemos de entrar en ese estado de quietud, de ausencia de lo que nos rodea; de ocio, en una palabra. Es como cuando yo me desconecto el sonotone, no por egoísmo sino para pensar mejor en el mundo del que somos una ínfima partícula.

Y unas palabras más en cuanto a eso de la prisa *versus* el ocio. ¿Qué cosa hay de más deleitable que, en uno de esos momentos de aislamiento, ponerse a escribir una carta, una tarjeta, una postal a la amiga, al amigo, a cualquiera que en ese instante merece un recuerdo de nuestro pensamiento? Pero ahí tienen ustedes. Pedro Salinas contaba haber visto en una oficina de telégrafos un cartelito con estas palabras: "Wire, don't write". Y la gente en este país y en otros por lo que veo, cuando quieren comunicarse con alguien "por escrito", salen de su casa, van a la papelería o a otra tienda donde venden "cards", y buscan y rebuscan y compran unas y otras, lo mismo para felicitar, que para dar el pésame, que para anunciar el nacimiento del hijo, y se pasan el tiempo escogiendo; tiempo precioso que podrían haber utilizado muy tranquilos en su casa, sentados a la mesa, con la pluma en la mano y "pensando" lo que deseaban decir en la esquela.

Vamos ahora al otro punto que deseo comentar con ustedes: el silencio, que tan unido me parece al estado de ocio. Cuando entramos en nuestro silencio—¡y cuán pocas personas conocen bien el arte de

callarse!— estamos luchando contra la presión de lo que nos rodea. Escribe Alfonso Reyes: "Que las estrellas nacieron/ para estar calladas", y Antonio Machado: "Converso con el hombre que siempre va conmigo;/ —quien habla solo, espera hablar a Dios un día— . . . " Porque hablar consigo mismo es reducir el Universo y metérselo dentro de uno, en la soledad, y acompañarla con la tímida voz de nuestro espíritu. Y esa voz es la del silencio. Entonces es cuando podemos escuchar el silencio. Y cuántas cosas él nos dice. Y lo primero es que dentro de ese estado de ocio y de soledad es donde podremos encontrar la verdadera paz, la que el mundo no da. El silencio no forzado—más aún, el silencio que rodea al preso en su celda, si él es hombre o mujer de espíritu, acompaña con su tela sutil y abre muros y muestra las estrellas. Tan sólo en el silencio de nuestra habitación pueden mirarse dos personas y estar calladas comprendiéndose. Que el silencio de dos que se aman, o simplemente se quieren, une más, a las veces, que las muchas palabras, es decir, "el silencio de dos en compañía". Y claro está que en el silencio de nuestra soledad es donde puede nacer el verso que se espera.

Para la soledad, estas palabras, en las que he pensado muchas veces, y repetido algunas. No trato ahora de la absoluta soledad del eremita, con la que él vive y de la que él se alimenta en sentido espiritual o místico. Trato de la soledad de quien vive entre los hombres; la de quien ama, y goza, y sueña, y sufre con los hombres, y es, sin embargo, solitario por un mandato irresistible de su alma; un poco, en el fondo, como el "lobo estepario" de Hesse. El poeta—pienso yo que el poeta—no debe ser, en tanto que hombre, un sordo a los ecos del mundo. Han de dolerle a él todos los dolores de la Humanidad, en resonancia de simpatía, de con-dolencia, en sintonización con las ondas que le llegan de fuera, de la orilla rumorosa de la vida circundante, con ese horrible número de muertos por la violencia del crimen o de la guerra, y los tristes desterrados y los hambrientos que apenas conocen el pan de cada día. Y ante ese cuadro agobiador, ¿qué hace el poeta con su soledad, la que le es necesaria para su vida de creación?

Puede el poeta, como hombre, vivir entre los hombres. Pero a condición de que sepa guardar su soledad para las horas trascendentales. Y vístase su traje de nieblas cuando vaya a expresar la niebla de su espíritu. Entre en su agua pura cuando quiera decir su puro pensamiento.

También lo he escrito antes: hay la soledad de quien, para estar solo, necesita no ver a nadie, huir de las gentes. Como la devoción de quien para hablar con su Dios ha de entrar en el templo. Muy santo y muy bueno, sí. Pero hay la otra soledad, la que no se deshace con la risa y el canto; la que vive entre las calles, y plazas y multitudes. Esa heroica soledad que va con nosotros, o que nosotros hallamos siempre que queremos buscarla. La que vamos alimentando con nuestro alto pensamiento noble. O que nos sigue, fiel, como la sombra gris de

nuestra sombra, y que de nuestra alma se alimenta, y no la agota, sino que, por milagro, ambas crecen al par y al par se elevan.

Duele a veces la soledad como una espina. Como duele el silencio después que atravesamos su cerco de palabras. Con qué fuertes brazadas hay que nadar hacia ella, que se nos escapa como pez asustado. Es un dolor que llena días y noches; que nos hace pensar muchas veces en la inutilidad del esfuerzo para apresarla; que nos tienta a abandonar el ímpetu al hacernos pensar en los demás dolores que andan sueltos y furiosos por el mundo. Sólo quien es verdaderamente poeta muerde su soledad como un fruto agridulce. No deja que se le escape, y la abraza, aunque le duela, muy en lo hondo, ese abrazo.

Porque la soledad de que hablo no está hecha de egoísmo, como por otra parte no lo está la del monje que ausente del mundo exterior trata de unirse con la oración a ese mundo, por vía de un satélite que es Dios. Por el amor a los hombres, a los árboles, al cielo, al humilde hilo de agua, vamos entrando en soledad. Por las angustias que ese amor nos cuesta comprendemos al fin lo que ella vale. Y pienso también que la soledad del poeta es, al fin, dulce. Que después de su lucha por entrar en ella y acostumbrarse a su compañía, encuentra al fin un haz iluminado en el que ve cómo bailan los átomos del aire —los que Bécquer supo ver tan bien—y cómo los recuerdos que habían sido olvidados vuelven a aletear—Bécquer también—ya libres de su escoria, por el espacio trémulo del sueño.

Vayamos ahora a apuntar algunas ideas sobre lo que a mi parecer sea la creación poética.

Y comencemos por Martí, otra vez:

Triste, impaciente, volador, lloroso,
En lágrimas la faz, la pluma inquieta:
El demonio del verso
Que está a la puerta

Bien asentada está, al menos en la mente de muchos, la idea de que el poeta es un ser que escribe "por inspiración", y así él mismo suele exclamar en algún caso: "no estoy inspirado", y se queda como si tal cosa. Sobre eso de la inspiración poética habría mucho que escribir. Y dar cuenta del trabajo oculto que hay detrás del poema o del verso, ya que tantas veces un solo verso vale por años de vida. Y por tiempos y tiempos de recuerdos, de ese sedimento que las cosas, los años, dejan en nosotros. Días, horas, minutos de emoción que a veces se expresan en pocos versos, o en muchos, vaya usted a saber. Un poema, desde luego, nace de una circunstancia cualquiera, de hoy, de ayer, hasta de mañana, que va trabajando en nosotros, muy dentro de nosotros, hasta

que imperiosamente nos pide nacer a la vida. Y ¿cómo nace un poema? Siempre, casi siempre necesita para nacer que el poeta se halle en un momento de paz, o de inquietud; pero con la mente apta para asir el recuerdo. Y volver a vivirlo, y entonces, si se puede, escribirlo. Si es verdad que "estamos hechos de la materia de los sueños", como en su potestad creyó Shakespeare, y que por lo general los sueños no son otra cosa que un rompecabezas de recuerdos desordenados, entonces lo que se hace es escribir el sueño con las mejores y más humildes palabras posibles. Ya Martí, a quien he de citar siempre, escribió una vez que en su fantasía se entregaba a vagar por mundos extraños y que: "De mis sueños desciendo/ y en papel amarillo/ cuento el viaje". ¿Y qué es entonces la poesía, o el poema aislado sino el cuento de un viaje que hicimos no sabemos cuándo ni dónde? En la soledad vamos preparando el camino del verso, abonándolo con nuestro amor. Es casi, al decir de Rilke, como un embarazo; que el poeta por milagro, queda preñado por algún tiempo hasta que el verso como una criatura llegada la hora, sale al mundo. Ése es el momento a que se refiere Martí cuando exclama: "El demonio del verso/ que está a la puerta". Por ello nosotros antes del llamado parto, nos encontramos inquietos, nerviosos; nos paseamos por la habitación—la gente dice que "pensando en las musarañas" tal vez por lo de "musa",—y hasta tomamos febrilmente la pluma para ayudarlo a salir. Y entonces sale, llega, se adueña de nosotros, y a nosotros no nos queda más remedio que escribirlo.

Juan Ramón Jiménez nos habla de la poesía voluntaria y la necesaria. Para él, la voluntaria es aquélla que escribimos porque queremos hacerlo. Poesía de oficio; a veces—Herrera—de gran oficio. Ella puede ser casi "hermosa"; pero carecerá de ese "no sé qué" de San Juan de la Cruz. El "no sé qué" del misterio lo posee la poesía necesaria: la que dije antes. La que obliga al poeta a recibirla y a seguirla, como seguía Gabriela Mistral a la suya, gobernadora del que pase y que la vea.

Ocasiones hay en que el poeta se siente temeroso, y a la vez ansioso de lo que va a sucederle con el verso. Eso es de nuevo—lo expreso con distintas palabras—, el demonio de la creación poética, que no es otro que "el demonio del verso", de Martí.

Yo, por lo menos y a mis escasas luces, puedo confesar que una vez que he sentido ese impulso—que no es inspiración aunque a ella se parezca—a abrirle las puertas al bondadoso y tiránico demonio, y he escrito esos versos, los guardo por un tiempo, para luego volverlos a leer y confirmarme en la creencia de que no son malos. Y por fortuna, si los acepto como buenos, no tengo necesidad de retocarlos, ni alterar su forma o su contenido. En todo caso muy pocas veces he corregido lo ya escrito. Porque lo escrito, escrito está. Conozco grandes poetas que nunca están conformes con lo que tienen delante y modifican, tuercen, vuelven a escribir, dan otra forma u otras palabras al poema. Allá ellos.

Lo que sí no tiene duda es que el poeta vive en un reino suyo propio, un reino del cual es dueño; que no obstante su presencia en el mundo circundante y al que por natural necesidad tiene que pertenecer (si no

quiere convertirse en un desalmado ser egoísta, de esos de torre de marfil que aún quedan por los mundos de la literatura, a ciegos ("lo que pasa por la calle" de Antonio Machado) que no obstante, repito, de su estar con los ojos abiertos—los del alma y los de la cara— tiene que comprender lo que vale su reino interior, que es su vida y su razón de ser como escritor. Pero al propio tiempo recordar su circunstancia.

Y ahora me viene como de molde citar la estupenda frase de nuestro don Benito, que aparece en uno de sus Episodios Nacionales, "La campaña del Maestrazgo":

Cada cual a su reino. . . y en el reino chico de cada uno, que no falte una ventanita para ver pasar la Historia,

con la cual frase me despido de ustedes, dándoles las gracias por la atención que han prestado a mis palabras.

Academia Norteamericana de la Lengua Española (25 de noviembre de 1979).

**LUCAS LAMADRID. CANTOS DE DOS CAMINOS,
ANTOLOGIA MINIMA. MADRID, 1977.**

Dos caminos que son dos de los que todo ser humano tiene que seguir: primavera y otoño. Los otros, el verano y el invierno, los más extremos, quedan fuera de este libro, en el que sólo hallamos "el goce pleno que se filtra en la mente" de los años felices de la juventud y del descubrimiento de la poesía; y los otros, cuando los horizontes se nos cierran y entra en nosotros para hacer su casa la melancolía.

Hay como un centro en el libro formado por ocho precisos, justos, claros sonetos que me recuerdan algún acento de mi ya lejana poesía; sonetos dignos, bien pensados y medidos, y aun más, bien sentidos y escritos con una ejemplar pureza de expresión. Aquella "poesía pura" de años antes, que se resiste a morir porque se siente alentar en todo verso que realmente sea "poético".

Y hay también en este libro el eco—sólo el eco, sin desesperadas actitudes que llevan consigo el grito—, digo el eco de la perdida patria, de la tierra ya no del poeta, como en el caso del poema "Historia de un poblado sin nombre", romance triste que se sale de sí mismo para ampliarse, sin dejar el asonante, en versos mayores. Poema éste que yo escogería como ejemplo del arte noble de Lucas Lamadrid.

Luego llegan los amigos: Juan Carvajal, el que escribe esta nota, su padre, su mujer, Julio Hernández-Miyares y llenando este grupo de versos, la espléndida "Carta a un niño" (sobrino suyo) exiliado

también como el poeta. Carta llena de sensatos consejos, y que termina con estos endecasílabos:

“...búscate una mujer que avive el fuego,
que se tienda a tu lado a hablar contigo,
y llene con su risa tus silencios,
y vuelque su ternura en tus vacíos.
Si alguna vez perdido en la tormenta
te embargara temor, alza los ojos, hijo,
que el que busca bien alto siempre encuentra
la mirada de Dios sobre el abismo.”

Endecasílabos—menos uno de ellos, el sexto, que bien vale el salirse de la medida por aquél del alzar los ojos—que nos aseguran a los lectores de este libro de la poesía poseída por Lucas Lamadrid, que aunque aconseja a otro no escribir versos, él mismo no puede abandonarlos, desde aquel año de 1936, en que se vio, contento y feliz, en compañía de tantos otros, y en la mía, en la ya olvidada antología *La poesía cubana en 1936*, recogida con amoroso cuidado por Juan Ramón Jiménez, en su dichosa aunque breve estancia entre los que éramos nosotros.

Círculo, 9 (1980).

**PALABRAS LEIDAS COMO RESPUESTA
A LAS DE ENRIQUE LABRADOR RUIZ
EN EL ACTO DE SU INCORPORACION A
LA ACADEMIA NORTEAMERICANA DE LA LENGUA ESPAÑOLA**

Sr. Director de la Academia Norteamericana de la Lengua Española;
Señores Académicos;
Señor don Enrique Labrador Ruiz, nuestro incorporado de hoy;
Señoras y señores:

Mucho me complace el honor que me ha sido hecho de contestar el discurso de Enrique Labrador Ruiz. Y digo “mucho” no con vana y acostumbrada palabra, sino porque desde mis años de juventud, que son los de la juventud de Enrique—nos llevamos sólo un año de diferencia—he sido lector asiduo y entusiasta de su obra literaria, que corresponde casi a mis primeros intentos en la organización escrita de mi poesía.

Él nos recuerda aquello de “llaneza, llaneza” del episodio del “Caballero del verde gabán”, para más tarde confundirnos con aquello de que “¿para qué tanta elevación, si el punto de apoyo está en el

aire?" Llانة, por un lado y contra o a pesar de ella, el aire y con él, a lo largo de casi toda su obra, hasta la menos fantástica, lo "gaseiforme", lo neblinoso, lo que apenas podemos tocar, porque se nos escurre de entre las manos y nos pasa, volando, por frente a los ojos asombrados (¿asombrados?, ¿de sombra? Tal vez sea ello así).

Luego viene en este discurso, la serie de sus lecturas de entusiasmo: el elogio de Quevedo, el del *Poema del Cid*, del *Libro de buen amor*, de nuestro Galdós de maravilla, de la nuestra *Cecilia Valdés*, y, entre otros muchos más, la gran serie de las mujeres: María de Zayas, Santa Teresa, a la que llama "oropéndola de ternura", ¡vaya frase! ¿no?; y sor Juana y Gabriela "levantando polvos de astros", que tampoco está mal. Y yo digo Gabriela sin apellido que no hace falta, como se dice Tula, y Delmira, y Alfonsina, y la Juana que a pesar de su nombre más corriente es la única que tampoco lo necesita. Y como por otra parte decimos don Benito, y Juan Ramón, y Federico, y Ramón a secas o a dulces, el de la Serna. Y ¿por qué será que en otros idiomas hay que decir Emily Dickinson, Robert Frost, o sólo los apellidos como Ungaretti y Baudelaire, y Verlaine y Goethe, y toda la infinita serie de literatos ilustres? Bueno, a otra cosa.

Deseo, para situar a Labrador en su momento histórico, pasar una breve revista por la novela o narración de Cuba en el siglo XIX y primera mitad, casi, del actual. Es un pequeño resumen sobre algunos nombres importantes de aquél y de éste. Y me detengo un momento para citar el *Sab* de la Avellaneda, la gran mujer cubana, cosmopolita y extrapolítica, como la llama Raimundo Lazo en su excelente libro *La literatura cubana*. Un *Sab* de 1841, que más que novela antiesclavista y de protesta social, es mejor la visión romántica de un esclavo enamorado de su dueña. Más de veinte años después aparece en nuestra literatura la obra maestra de ese siglo: *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, comenzada en 1868 y 69, y terminada y publicada completa en 1882. *Cecilia Valdés* tiene mucho de romántico y mucho también de realista—como yo veo en casi todas las novelas de esa época. En ella su autor destaca con pluma certera y gráfica el ambiente social del siglo XIX en Cuba, llevándonos de la clase adinerada y despótica a la triste infeliz de los esclavos. Hay amor, claro, pero hay el ambiente maleado y desagradable de las clases inferiores de la sociedad, los mestizos libres, como la propia Cecilia, y los esclavos del campo, sumergidos en la cruel voluntad de sus dueños y señores. Otra novela ya claramente antiesclavista es el *Francisco*, de Anselmo Suárez y Romero, escrita entre los años 1838 y 1839 y publicada en Nueva York en 1880.

Luego llegamos a los años de la primera generación republicana, que, tras los iniciales momentos de entusiasmo por el triunfo de la guerra de independencia, se vio frustrada por la intervención norteamericana y tras ella, por la ineficacia de sus primeros dirigentes, que no supieron o no pudieron encauzar al país por un camino de rectitud y honestidad políticas y llevaron a sus escritores a un estado de desilusión y crítica acerba de su tiempo. Y de preocupación por la

tierra, por el hombre, como se ve muy bien y muy notablemente expresada en *La conjura*, de Jesús Castellanos (1909), y en Luis Felipe Rodríguez: *La ciénaga*, 1937. Y para mi gusto, sobre todo ello, ya valioso, el caso ejemplar de Carlos Loveira con varias de sus novelas realistas o naturalistas, especialmente su *Juan Criollo*, de 1928, novela que yo vi nacer, crecer, y salir de la imprenta por mi buena amistad con su autor, a quien tanto admiré y admiro. Novela de sátira social, de desencanto con las desilusiones de la realidad, escrita en un estilo modesto y sin afeites, tal como su autor vio esa realidad, en la que estaba bien metido por su vida, sus trabajos de funcionario público y su asistencia a conferencias internacionales sobre cuestiones de migración y laborales.

Es precisamente en esos años cuando aparece en nuestro mundo literario la figura sorprendente de Labrador Ruiz, nuestro hombre del día, a la que volveré dentro de poco.

Después de él, y con su ejemplo de novedad y contemporaneidad, nos encontramos con Alejo Carpentier, Lezama Lima, Novás Calvo—cuentista genial—, y ya entre nosotros por la edad, los más jóvenes que además del *Paradiso* de Lezama, nos dejan los *Tres Tristes Tigres* de Cabrera Infante y las novelas nuevas de Carpentier y de Severo Sarduy, entre otros de primera fila.

Pues bien: la novedad del estilo—sin ser estilo, claro está—; la actualidad y lo cubano esencial, sin rumba ni bongó, aparece de pronto, como un meteoro, en el *Laberinto* de Labrador (1933), seguido de *Cresival* (tres años después), y en *Anteo* (1938), aunque publicada en 1940. Son las tres novelas “gaseiformes” como él las llama, tríptico, no, perdón; trilogía, no, perdón de nuevo; *trigonta*, neologismo que traduce muy bien la agonía en que viven muchos de sus personajes. En ellas, como nos dice Max Henríquez Ureña, “el tiempo se disloca”. . . “y al final el gas se solidifica”; cosa con la que no estoy de acuerdo, pues esa dislocación del tiempo, esas vidas inquietas y sobrepuestas a la realidad, hundidas en su irreal realidad, en su ser y casi no ser; en sus sueños y espejos, siguen siendo gaseiformes en su médula, aunque, por otra parte, ya en *La sangre hambrienta* y en algunos de sus cuentos posteriores aparezca más visible la otra realidad del campo y de sus gentes.

Es muy importante para comprender el arte de Labrador Ruiz la lectura atenta de la Nota que aparece como prólogo a *Anteo*. Allí encontramos la verdadera razón vital de su autor. Su sentido de lo que es una novela escrita por un personaje tal como los de los demás libros de este hombre. Allí leemos “la infatigable labor que me he impuesto, la cual labor consiste sencillamente en ir abriendo camino para los que vienen pisándonos los pasos por las veredas del tiempo.” Asimismo advierte que “esa suite amarga que coronó con *Anteo* me define para siempre.” Eso es, para siempre. Podrá Labrador Ruiz modificar algo su manera de decir las cosas y de apuntar detalles y gentes, pero sobre todo, y a pesar de todo lo nuevo que pueda aparecer en sus libros

posteriores, en todos ellos está presente lo que él llama "las marcas digitales de la vida", sí; pero enmarcada casi siempre con los efluvios, (la irradiación con lo inmaterial) de los sueños y las nubes que nos rodean. Y siempre acertando en sus autoanálisis, llama al suyo un "arte de alusiones y elisiones" y yo agregaría "ilusiones". "Arte—continúa— de mirar a lo lejos y por los cantos de las cosas y por sus vueltas y por sus escollos y arrecifes." Que no es otra cosa, agrega, "sino un poco de historia contemporánea vista de otra manera y que más tarde será un punto de referencia de una parte de mi época."

Tan importante a mi modo de ver es este prólogo, que he de seguir citándolo para que se vea qué cosa es el estilo de Labrador Ruiz y quiénes son sus personajes y sus ambientes. Nos dice: "Elaboro, a mi manera, a mi particular modo; rindo todas las posibilidades y vivencias que creo hallar en un tipo, hasta que el tipo, resueltamente mío —fíjense ustedes en esto—herido de mala muerte—de su mejor muerte, pues se la doy con cloroformo de sonrisas—, sale a vivir de entre mis manos, aborreciendo ser tratado en otro aspecto y de otra forma." Y véase esa aparente contradicción entre "muerto" y "sale a vivir". Claro que sale a vivir, pues su muerte es la muerte que le da el autor; mas su vida para siempre es la vida que está en el libro.

Mas ¿cómo compone Labrador sus libros? ¿De qué inquieta, a veces incomprensible manera compone Labrador sus libros? Escuchen ustedes, por favor: "¿Y qué cosa es un libro? ¿Qué cosa hacer un libro? . . . Para mí hacer un libro es liberarse, sencillamente, de una fuerza muerta que gravitaba sobre el espíritu, un lastre echado afuera, algo que se devuelve", cosa que es, para mí, como escribir un poema, unos versos; aquel demonio del verso de que nos hablaba Martí. Es, también, ver reflejado en el papel aquello con que soñamos, lo que recordamos a veces sin haberlo visto. El sueño de un sueño que traemos a la punta de la pluma porque ya no puede más estar dentro de nosotros y nos pide, ardientemente, que lo saquemos de donde está, para no morir de angustia.

Podría estar citando este magistral prólogo que en realidad es el prólogo no solo a *Anteo* sino al resto de su obra. Pero no resisto a la tentación de citar unas frases más de Enrique. Y son estas: "Para hacer un verdadero libro hace falta primero tener lastre, esto es, hallarse grávido de cuestiones, o de razones, o de intenciones o de experiencias, o de contingencias; o de bondades, o de verdades o de saudades". "Yo no imagino: recuerdo; simplemente orifico una parte de mis recuerdos". Que es, también, como se hacen los versos, como yo escribo mis versos: recordando a veces impensadamente cosas y personas y hechos y minucias que pasaron ayer o hace veinte o treinta años, y que, como en los sueños, vienen a agruparse, a atropellarse y a salir a la página que los espera. Además, ya en el ambiente de lo que escribe Labrador, y cito una vez más: "Lo que se copia de este tiempo, sea lo que sea, ¿no es más casi todo que un esperpento en cualquiera de sus acepciones?" Claro está, pues a fin de cuentas ¿qué es la vida, qué

somos nosotros, qué son los personajes de los libros, de estos libros que ahora comentamos, sino esperpentos, espantajos, fantasmas, ilusiones, aires y nubes que pasan y se disuelven en la nada? Lo que hacemos todos los que escribimos es eso, como Enrique dice de sus novelas, que se hacen con notas sueltas, para poco más adelante afirmar: "Yo necesito reflejar un medio vivo en todas sus formas, la ridícula incluso. . . es decir la ridícula más que ninguna, porque es la más permanente y ostensible de las formas de la vida." Esa vida que en su ridiculez no hace otra cosa que pintar la "desazón espantosa de vivir." Por eso digo y afirmo que los libros de Labrador Ruiz tienen todos mucho de gaseiforme, ya que toda nuestra vida, la mía, la de ustedes, está siempre en un trance doloroso o cómico de deslizarse entre nieblas, sin saber nunca a dónde vamos a parar, o a subir, o a desaparecer como aquella mujer de la narración admirable de *Trailer de sueños* que se fue esfumando "por detrás del bosque. . . tembladoramente."

Encuentro un tema reiterado en varios de los cuentos de Labrador, que me importa de modo muy especial, como creo que a él también le interesa: el tema del espejo. Ya en los "novelines neblinosos" de *Carne de quimera* (1947) impreso con dibujos de Martínez Pedro, aparece el espejo. En la narración titulada "Talismán y portento", se habla de tres cafés diferentes. El primero, "delicioso café. Por sus espejos pasa el baile de las cien leyendas, el baile que tiene número en la historia". Nadie los ve. El segundo es el "delicioso club. Por sus espejos pasa el baile de las cien tentaciones. . . le daban la espalda". Y en el "delicioso Colegio de Notarios por sus espejos pasa el baile de las cien antorchas. . ." Y al final del capítulo IV, dice del notario: "si un inmenso espejo opaco se lo hubiera tragado para siempre, tampoco hubiera sido cosa más importante". Más tarde "la mujer corrige en un espejito señales del tiempo sobre su rostro. . ." Y termina el cuento: "El,—el personaje—vio desaparecer todo. . . la ciudad,—aclaro,—y vio surgir la nueva, feliz y lenta, activa y efectiva, alzándose en la total magnificencia de un sueño. . . como si emergiera del anfiteatro de espejos que iluminaban sus fosas orbitales". Bien. Adelante. En "Ceniza en el fogón", de ese mismo libro, la señora Laura dice: "—Cerrar la puerta del cuarto con el espejo colgado hacia fuera. . . ¡trae desgracia! Es como echar la cara del mundo por una rendija del alma. . . ¿habré yo dejado mi espejo?. . ." Y al final: "Te crispa la monotonía de los espejos. Parece que están diciendo siempre: "Ese eres tú con nombre diferente." "¡Nos traicionan! ¿De los espejos? ¡Qué poca cosa calculas! Porque si aquí no hay nadie, ni nada, y todos son espejos. . ."

Ahora llega *El gallo en el espejo* (1958). En el cuento que da título al libro, "Este gallo tenía una sola veleidad—se portaba como una persona mayor, se miraba en el espejo." . . . "Silencioso, altivo, de vez en cuando se miraba en el espejo." Y María Bidó, su dueña, comentaba: "—El que pierda el tino ante el espejo, no sé, no sé. . . Será que se asusta de verse tan buen mozo, el muy majo."

Vuelve el espejo a asomar en *Trailer de sueños*, al hablarse de "esta espuma de infierno, este espejo infernal, (que) después de todo, le devolvería otra imagen de su imagen." Y aún en *La sangre hambrienta* (1950) a la que volveré un poco después, la madre de Estefanía la veía "languidecer y consumirse, no que se le trasluciera ya o lo proclamase ese espejo arrumbado en la sala como un letargo." Y fíjense ustedes en esa última frase: "el espejo arrumbado en la sala como un letargo." Pues de frases así, ya dentro de un tono y un acento puramente poético, está llena la obra de nuestro laborador o Labrador ¿no?. Como aquella del cuento "La almohada china", de *Carne de quimera*: "De su boca se le escapa un suspiro de ángeles en ascensión." Y ya que menciono éste libro, quisiera destacar de él "Conejito Ulán" Premio Nacional "Hernández Catá" 1946, ese delicioso cuento en que la fantasía se sobrepone a todo lo demás, y el conejito que se comía las verduras en la huerta, de repente se convierte en hombre, y se casa. . . Y más tarde decreció "y se acurrucó aun más en la silla" con el regreso a su primera realidad. Y aquí nos encontramos con la copla popular:

Alegrate corazón
aunque sea por la tarde.
Corazón que no se alegra
no viene de buena sangre.

A propósito de copla y de poesía y de fantasía, entre las narraciones de *El gallo en el espejo* hay una, "Aquellas personas", en la que se dice de modo verdaderamente gaseiforme: "Eran personajes del libro que tomaban cuerpo, su mundo delirante y clamoroso, más vivo y cierto que el mundo verdadero tan lleno de apremio y contradicciones". Es decir, vuelta a esa vida real que los personajes han tomado en el Quijote, y en Pirandello y en Unamuno. Suetos e independientes del autor que los creó. Y en "El viento y la torre", los viejos versos que cantan:

El viento que corre,
muda la veleta
mas no la torre.
Y "la torre" era ella;
lo otro, el viento, viento, ¡nada!

Trailer de sueños es un hermoso cuaderno, de excelente impresión con acuarelas de René Portocarrero, uno de los más brillantes pintores de aquella época de la Cuba de entonces. . . Estamos en 1949. Son unos relatos en los que el recuerdo y el tiempo juegan al escondite en ese limbo que llaman. . . ya el narrante no sabe cómo. Y lo sonambúlico nos atrae, nos imanta, al relatar que el personaje hace luz a medianoche "para ponerse a continuar la trama de un libro que le preocupaba solamente en la conciencia nada más, porque este libro ni siquiera existía en sus deseos. . ." . . . "Y él medio dormido todavía ¡pero que

despierto! aseguraba que su perfecta naturaleza donde se vertía a plenitud era en esos estados llenos por igual de elusivas realidades como de rotundas nieblas. . .” Y más adelante: “Una noche. . . se puso a recordar todas las cosas que había pensado unos minutos después de haberlas concebido el tapiz de su memoria, esa artificiosa fábrica de futuros”.

Yo tengo por muy cierto que, dentro de la obra total de Labrador, este *Trailer de sueños* de tan rico vestido, es la más hermosa de sus obras de arte. No hallo en él ni palabra ociosa, ni frase superflua, ni nada más ni menos que toda la poesía que, desparramada, solita, impensadamente, encontramos en estos libros que de tan pobre manera estoy comentando.

La sangre hambrienta se publicó en 1950 con grabados de Carmelo González.— ¿Dónde estará aquel artista tan bueno?— Este libro, esta novela produjo algo de alboroto en el ambiente literario de Cuba, de la Habana, y muchos críticos dijeron que era una vuelta a la tierra, una despedida de lo gaseiforme. Bueno. Yo entonces la llamaría terraiforme, o campoiforme. (¿No hubo una batalla de Napoleón en Campoformio? Creo que sí.) Lo que sea es que se trata de un libro más cercano que otros a lo cubano esencial, no a lo que algunos tontainas de aquellos años pedían una “novela cubana”. A este respecto, nuestro nuevo académico dice en el ya famoso prólogo-confesión a *Anteo* tantas veces citado, que “mis personajes criollos que no se apresuran a estarlo gritando en todas las esquinas, se reclutan donde quiera, pero sin empotrarse forzosamente en un paisaje de fondo agreste como anhelan los señores que están pidiendo—y repito—una “novela cubana”. Salen a encontrarnos aquí muchos personajes del campo, con sus decires y refranes y consejos dichos, no en la manera atropellada del bueno y locuaz Sancho, sino cada uno o una en su momento propio y en la boca del personaje que le corresponde,—que sería muy prudente reunir en una especie de antología como también los nombres que el autor les da—y su modo peculiar de hablar, tanto los blancos criollos como los negros. El lenguaje en Labrador Ruiz, cuentos, relatos, novela es de una riqueza, de una avasalladora maestría sobre la palabra, que creo no tiene igual, por su diversidad, por su color o sus colores en ninguno de nuestros novelistas. Decía antes que hay muchos personajes en esta novela. De todos ellos, hombres y mujeres, chicas solteras y “mujeres malas”, se me destaca Cipión, o sea Escipión Hipólito Vergara que había nacido en Yaguaramas. Hizo muchas cosas en su arrastrada vida, ya en los últimos tiempos acompañado siempre por dos perros que unas veces eran unos y más tarde otros; que le defendían cuando ya el pobre no podía valerse. Y alguien le oyó hablando con sus perros. Y los perros le entendían, claro. Y murió acosado por los hombres malos del pueblo, rodando por una barranca abajo con la cabeza rota por la caída. Después de enterrarlo, al ponerle la cruz sobre la sepultura, inscribieron en ella dos nombres: Cipión y Berganza. Nadie conocía el suyo verdadero, y alguien recordó el de los dos perros de Cervantes, y

"esta semejanza de su nombre para su cruz con la de aquellos animales del recuerdo comenzó a salvarle en su negra noche".

De *El pan de los muertos* (1958), última de las obras de Labrador que conozco, he de decir que se trata de una colección de retratos literarios de personas a quienes él conoció y trató. Lleva un epígrafe del conocido maravilloso soneto de Quevedo: "A fugitivas sombras doy abrazos", y de su título dice el autor en un breve prólogo que "Deteniéndome cerca de estos amigos que duermen para siempre, o que vigilan, ¡quién sabe!, a fin de alimentarles con el único pan que aceptan los muertos, el recuerdo, pongo también paz a mi alma deudora de bienes". Yo lo acercaría un poco a *Los raros* de Rubén—sólo su nombre otra vez, sin el agregado persa—. Los diferentes pintores Ponce, Carlos, Rafael Moreno—un artista de los populares de Cuba—, más Torres García, el uruguayo; y Luis Felipe Rodríguez, Bobadilla ("Fray Candil"), Macedonio Fernández, Alfonsina, Whitman, Gavidia, López Velarde y otros más escritas todas estas nobles siluetas de modo claro, lúcido, cristalino, transparente, como los dos pedazos de mármol de mi sueño de la otra noche, cogidos de una fuente rota de Riverside frente a mi casa, mientras dos estudiantes en un banco repasaban sus apuntes de clase. Este libro está hecho, naturalmente, de recuerdos. Y es el recuerdo el que nos hace escribir —antes o después, ya lo he dicho. Que no hay gran diferencia. Y en Labrador la sola diferencia es el ambiente en el que se mueven, sufren, alientan y aman sus personajes. Y sobre todo, penan y se duelen; porque, como dice la copla que nuestro amigo cita en *La sangre hambrienta*:

"Me quejo porque me duele
y si no no me quejara.
¿Quién es aquel que se queja
cuando no le duele nada?"

El párrafo final de esta novela nos explica su extraño título: dice Labrador: "En este punto fue cuando por primera vez vi alzarse como una muralla de sangre peculiar de nosotros los del pueblo; sangre zumbona y caliente, sangre viva y despierta, sangre vivida y hambrienta de todas las cosas, así buenas como malas".

Y doy por terminadas estas notas harto desleídas y gaseiformes, ofreciendo a Enrique Labrador Ruiz las palabras que él puso en boca de uno de sus personajes, con las que yo le saludo como "Barón del Santo Imperio de la Fantasía".

Gracias

9 de noviembre de 1980.

NOTA FINAL

Vayan ahora mis gracias al Profesor Luis González-del-Valle, que ha puesto tanto cuidado, devoción y paciencia en la edición de este libro; y a mi hermano Ricardo y a su Conchita por el cariño y diligencia con los que han revisado las pruebas de imprenta del mismo. Vale.

FLORIDA STATE UNIVERSITY



3 1254 04270

3 1254 04270 0951

WITHDRAWN, F.S.C.

DATE DUE

[illegible]

